





bibliothèques
décors
(xvii^e-xix^e siècle)



bibliothèques décors

(XVII^e-XIX^e SIÈCLE)

sous la direction de

Frédéric Barbier, István Monok

✎ Andrea De Pasquale

BIBLIOTHÈQUE DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE CENTRALE DE ROME



ÉDITIONS DES CENDRES



Bibliothèque
de l'Académie
hongroise des sciences



Bibliothèque
nationale
centrale de Rome



Université
Károly Eszterházy
de Eger




Éditions
des
Cendres



Cet ouvrage a reçu le soutien du laboratoire d'excellence TransferS
(programme *Investissements d'avenir* ANR-10-IDEX-0001-02 PSL*
et ANR-10-LABX-0099)



celui du CNRS
(Institut d'histoire moderne et contemporaine, UMR 8066)

© Bibliothèque de l'Académie hongroise des sciences, Budapest
Bibliothèque nationale centrale de Rome  Éditions des Cendres, Paris, 2016,
pour la présente édition. Les auteurs pour leurs textes.

ISBN : 978-2-86742-254-6

PROLOGUE

bibliothèques, décors, XVII^e-XIX^e siècle

EN NOTRE DÉBUT DE XXI^e SIÈCLE, *l'historien du livre est chargé d'un double rôle. D'abord, il lui faut toujours explorer et essayer d'expliquer les modes de fonctionnement du média pendant les siècles passés – à cet égard, l'histoire des pratiques de lecture, et celle des collections de livres et des bibliothèques, font bien évidemment partie du champ*¹. Nous restons, en l'occurrence, au sein du « petit monde » des scientifiques – entendons, des spécialistes d'un domaine plus ou moins largement défini. Mais, à l'ère de la « troisième révolution du livre » (celle des nouveaux médias), *l'historien doit aussi rendre compte d'un certain nombre de phénomènes difficilement intelligibles pour nos contemporains*². Aujourd'hui, nous avons appris comment l'information, donc les vecteurs de l'information (les médias et leur technologie), remplit un rôle stratégique irremplaçable et représente une valeur marchande de plus en plus importante : le rôle du changement que nous vivons et ses conséquences en seront d'autant plus significatifs. Pour autant, la transmission de l'expérience historique en dehors du cercle des spécialistes reste toujours difficile, parce qu'elle suppose non seulement la mise en œuvre d'un discours adapté, mais aussi l'identification d'une opportunité économique pour diffuser ce discours.

Dans cette conjoncture, la recherche en histoire du livre constitue un domaine spécifique, en ce qu'elle s'appuie en principe sur une approche transdisciplinaire³ mettant en jeu aussi bien l'histoire générale et l'histoire politique (y compris l'histoire de l'Église) que l'histoire économique, l'histoire sociale et l'histoire culturelle, l'histoire littéraire et l'histoire des textes, voire l'histoire de l'art, l'histoire des techniques, etc. Selon ses thématiques, l'historien du livre fera le cas échéant aussi appel à la sociologie⁴, à l'anthropologie (notamment l'anthropologie culturelle), voire à la philosophie elle-même (par exemple s'agissant d'histoire des idées et des

1. Nous ne discutons pas de la nature du média, manuscrit, imprimé, etc. La tradition française est, depuis la publication de *L'Apparition du livre*, celle de centrer l'analyse sur l'imprimé, sans pour autant perdre de vue la diversité des objets et des pratiques. ■ 2. La problématique de la chronologie est pour nous essentielle. Elle a été notamment envisagée par le biais de la théorie des « révolutions du livre » : *Les Trois Révolutions du livre : actes du colloque international de Lyon / Villeurbanne (1998)*, pub. sous la direction de Frédéric Barbier, Genève, Droz, 2001 (*Revue française d'histoire du livre*, 106-109, 2000). Les 3 [Trois] *Révolutions du livre* [catalogue de l'exposition du CNAM], Paris, Imprimerie nationale, Musée des arts et métiers, 2002. Michel Serres explique par ailleurs qu'il y aurait eu deux révolutions antérieures à la révolution actuelle des « nouveaux médias », celle marquant l'émergence de l'écriture (à laquelle Socrate s'oppose) et celle marquant le passage à la typographie en caractères mobiles. Chaque moment de transition serait caractérisé par l'opposition de deux types humains, qui correspondent

à « l'ancien » et au « nouveau monde ». ■ 3. La publication récente de *Buchwissenschaft in Deutschland* illustre de manière exemplaire l'approche transdisciplinaire, tout en faisant le point des recherches et de la bibliographie : *Buchwissenschaft in Deutschland*, dir. Ursula Rautenberg, Berlin, New York, de Gruyter, 2010, 2 vol. (surtout le tome I). ■ 4. Quelques titres ont fait date pour les historiens en général, et pour les historiens du livre en particulier. Mentionnons, pour nous limiter au cas de la France, Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1982 (« Le Sens commun »). Des recherches comme celles, plus anciennes, de Max Weber, ou plus récemment de Norbert Elias (*La Société de cour*, trad. Pierre Kamnitzer, nouvelle édition, Paris Flammarion, 1985), puis de Jürgen Habermas (*L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc de Launay, nouvelle édition, Paris, 1997) ont eu elles aussi une très grande influence.

concepts)⁵. Longtemps conduite en privilégiant les monographies, et la géographie de la nation, l'histoire du livre a redécouvert, depuis les années 1980, les vertus du comparatisme, en premier lieu dans le cadre franco-allemand⁶. La théorie des transferts culturels fournissait à ces recherches un outillage intellectuel particulièrement adapté⁷, quand la chute du Mur de Berlin et les événements qui ont suivi permettaient de leur intégrer une géographie jusque-là demeurée quelque peu abstraite, celle de l'Europe médiane et de l'Europe orientale.

Paradoxalement, la nouvelle Europe qui s'ouvrait à nous et que nous découvrons avec étonnement était pourtant la nôtre, entendons celle des historiens : les années qui suivirent 1989 suffisaient à nous le démontrer, en faisant ressurgir toutes sortes de problèmes, de confrontations et de ressentiments que la plupart des historiens occidentaux auraient cru, en toute honnêteté intellectuelle, enfouis dans les méandres d'une expérience définitivement de l'ordre du passé. Une des premières confrontations de la connaissance historique avec la réalité a été marquée pour nous par les guerres de Yougoslavie : en faisant voler en éclats les cadres politiques les plus familiers, les guerres mettaient en évidence le caractère artificiel de certaines dispositions prises pour mettre fin à la Première Guerre mondiale, tout en préfigurant malheureusement l'acharnement tragique de luttes confessionnelles dont nous connaissons aujourd'hui l'âpreté.

Nous avons dès lors commencé à être plus attentifs aux réalités d'un passé qui débordait les simples « questions de cours », et nous avons compris combien il était précieux de détacher l'analyse des faits (les conséquences directes des traités), de leurs représentations et autres conséquences indirectes. Surtout, nous avons entrepris de nous réapproprier l'histoire de notre propre continent, en y intégrant ses « nouveaux territoires » et sa « nouvelle frontière ». Au passage, les enquêtes nous confirmaient le fait que, contrairement au sentiment du sens commun, l'histoire reste de fait toujours une « histoire de notre temps » : il n'est que d'évoquer les discussions actuelles sur la définition de l'Europe et sur sa pratique possible de fonctionnement pour s'en rendre compte. À l'heure où la problématique des identités tend à s'exacerber il apparaît comme d'autant plus essentiel pour la démocratie

■ 5. Il n'est que de rappeler ici le rôle tenu par Henri Berr, normalien et philosophe de formation, dans le renouveau de la recherche historique en France autour de 1900 (Henri Berr, *La Synthèse des connaissances et l'Histoire*, Paris, Hachette, 1898) : ce rôle est tout particulièrement important pour l'histoire du livre, parce que Henri Berr est de fait à l'origine du projet qui aboutira à la publication, en 1958, de *L'Apparition du livre*. Cf. Frédéric Barbier, « Écrire *L'Apparition du livre* », postface à L. Febvre, H.-J. Martin, *L'Apparition du livre*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1999 (« L'Évolution de l'humanité », 33). *Geschichtliche Grundbegriffe : Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, éd. Otto Brunner, Werner Conze et Reinhart Koselleck, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1972-1997, 8 t. en 9 vol. ■ 6. Frédéric Barbier, « Le comparatisme comme nécessité heuristique pour l'historien du livre et de la culture », dans *Histoires du livre : nouvelles orientations*, Paris, IMEC Éditions, Éditions de la MSH, 1996, p. 433-448. Ce n'est pas ici le lieu de montrer comment le comparatisme ne fonctionne pas comme une simple introduction à la problématique articulant globalisation et mondialisation – et comment cette dernière problématique a été le plus souvent mise en œuvre de manière erronée. ■ 7. Michel Espagne, « Transferts culturels et histoire du livre », dans *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale* [ci-après *HCL*], V (2009), p. 201-218 (Genève, Librairie Droz). À titre d'exemple, voir : *Buch- und Wissenstransfer in Ostmittel- und Südosteuropa in der frühen Neuzeit*, dir. Detlef Haberland, München, R. Oldenbourg Verlag, 2007 (« Schriften

des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa », 34). ■ 8. Robert Darnton, *Apologie du livre, demain, aujourd'hui, hier*, Paris, Gallimard, 2011 (« NRF. Essais »). ■ 9. Il s'agit de la connaissance du latin et d'autres langues vernaculaires, à commencer par l'allemand, l'espagnol, l'italien et un certain nombre de langues slaves. D'autres savoirs seraient précieux dans notre domaine, par exemple sur la géographie historique. On remarquera combien il peut être fâcheux qu'une majorité croissante des responsables politiques ne soit pas formée à ce type de connaissances : si celles-ci ne mettent pas à l'abri des erreurs, elles n'en favorisent pas moins une compréhension réelle, et non pas simplement affichée. ■ 10. *Bürgerliche Kultur im Vergleich : Deutschland, Wien, die böhmischen Länder und das Karpatenbecken im 16. und 18. Jahrhundert*, éd. István Monok, Péter Ötvös, Szeged, Scriptum Rt, 1998. *Lesestoffe und kulturelles Niveau des niederen Klerus : Jesuiten und die nationalen Kulturverhältnisse (Böhmen, Mähren und das Karpatenbecken) im 17. und 18. Jahrhundert*, *ibid.*, 2001. ■ 11. *Libri prohibiti. La censure dans l'espace habsbourgeois, 1650-1850*, dir. Marie-Élisabeth Ducreux, Martin Svatoš, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005 (« Vernetztes Europa / L'Europe en réseaux », 1). ■ 12. *Est-Ouest : transferts et réceptions dans le monde du livre (xvii^e-xx^e siècle)*, dir. Frédéric Barbier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005 (« Vernetztes Europa / L'Europe en réseaux », 2). ■ 13. *Les Bibliothèques centrales et la construction des identités collectives*, dir. Frédéric Barbier, István Monok, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005 (« Vernetztes Europa / L'Europe en réseaux », 3).

de donner aux citoyens les moyens de se situer dans le continuum de l'histoire des collectivités, des géographies, des idées et des représentations. Robert Darnton a excellemment résumé le principe :

Toute tentative pour sonder l'avenir tout en affrontant les problèmes du présent devrait se fonder, je le crois, sur l'étude du passé ⁸.

Ajoutons une incise : à l'heure où responsables et autres « décideurs » insistent sur un discours d'ouverture et de collaboration, les politiques effectivement mises en œuvre aboutissent au résultat inverse. En limitant, par exemple, dans les faits, voire dans la réglementation, la connaissance des langues à celle d'une lingua franca supposée universelle, l'anglais, langue souvent beaucoup trop médiocrement maîtrisée, on ferme à la majorité du public, y compris dans l'enseignement supérieur, les moyens de connaître et de s'approprier une histoire qui suppose un certain nombre de connaissances aujourd'hui regardées comme trop spécifiques, donc non rentables ⁹.

Mais brisons là. C'est dans une autre conjoncture, beaucoup plus optimiste, qu'un petit groupe de chercheurs a commencé à travailler, au lendemain de la chute du Rideau de fer, sur l'histoire du livre en Europe dans une perspective comparatiste, et en mettant l'accent sur l'Europe centrale et orientale au cours de la période moderne et jusqu'à la Première Guerre mondiale. Les rencontres étaient déjà nombreuses, et la collaboration existait de longue date entre les pays de l'ancien bloc de l'Est, comme en témoignaient encore les colloques tenus à Szeged en 1995 et en 1999 et consacrés, le premier, à la « culture de la bourgeoisie », et le second, « à la formation intellectuelle du bas-clergé ¹⁰ ». Mais maintenant, il s'agissait pour nous, « Occidentaux », de nous réapproprier une partie importante de l'histoire de notre continent, et, pour nos collègues d'Europe centrale et orientale travaillant dans les bibliothèques, dans les universités et dans les centres de recherche, de s'informer sur les travaux récents et sur les perspectives ouvertes dans le domaine de l'histoire du livre au cours d'une période particulièrement riche. Dans ces différentes manifestations, l'espace de temps privilégié était d'abord celui de ce que nous désignerons comme la « seconde modernité », entendons la période qui s'étend des traités de Westphalie (1648) au déclenchement de la Première Guerre mondiale. Progressivement, la chronologie a été élargie en amont, jusqu'à intégrer la « première modernité », à savoir la période allant du ^{xv}e siècle au milieu du ^{xvii}e.

Nous avons ainsi inauguré une série de rencontres et de colloques, privilégiant à chaque fois la géographie de l'Europe centrale et orientale, et dont la plupart ont été publiés : un colloque à Prague sur la censure et les livres interdits ¹¹, puis un autre colloque à Lyon, sur la problématique des transferts culturels opérés par le biais du livre ¹², et enfin un colloque à Budapest pour envisager le rôle des « bibliothèques centrales » dans la construction des identités collectives ¹³. Cette dernière manifestation abordait déjà, on le voit, la problématique de la symbolique des bibliothèques, à travers des contributions consacrées au dépôt légal et à la construction de l'identité, à l'histoire des publics et à son évolution, ou encore à l'architecture des bibliothèques dites « nationales ». Henri-Jean Martin, qui nous avait fait l'amitié de venir à Budapest pour présider le colloque, concluait par ces mots que l'on dira prémonitoires :

Quoi qu'il en aille, tout cela ne fait de toute évidence que [rendre plus sensible] la nécessité où nous sommes de renforcer nos cultures à travers les bibliothèques qui en constituent la mémoire, mais aussi de trouver dans une Europe tenant enfin compte du facteur culturel une sorte de dénominateur commun aux centres d'intérêts des pays à la fois si divers et si voisins qui la composent, tout en la maintenant ouverte sur le reste du monde.

Un quatrième colloque a eu lieu à Leipzig en 2005, qui mettait l'accent sur le rôle décisif des réseaux pour la problématique à la fois des transferts culturels à travers l'Europe, mais aussi des processus d'acculturation et d'appropriation¹⁴. Enfin, le colloque de Budapest, en 2008, mettait à profit le cinquantenaire de la publication de *L'Apparition du livre*, pour explorer une perspective historiographique et épistémologique, en faisant enfin à l'Europe centrale et orientale la place qui lui était due¹⁵.

10

Malgré certains problèmes, les symposiums d'histoire du livre organisés en Roumanie doivent aussi prendre rang dans cette série de travaux. Le dernier colloque à avoir été publié s'est tenu à Sinaia, et il comprend notamment une riche série de contributions consacrées à l'étude des bibliothèques de la noblesse depuis le Moyen Âge – une problématique dont on sait l'importance pour une grande partie de l'Europe médiane¹⁶. Le thème choisi pour le symposium de Mamaia était particulièrement porteur, puisqu'il s'agissait des « livres pour le plus grand nombre » (*Libri per tutti*), mais les Actes n'ont malheureusement pas pu en être publiés.

Au fil des rencontres, le thème des bibliothèques s'est imposé comme l'un des principaux qui permettent à la fois de développer des problématiques particulièrement riches, et de fédérer des expériences diverses susceptibles de s'éclairer les unes les autres. Il n'y a pas à revenir ici sur le fait que l'historiographie relative à l'histoire des bibliothèques se trouve aujourd'hui en cours de profond renouvellement¹⁷ : longtemps confinée à une histoire monographique ou à une analyse des contenus (par le biais des inventaires après décès et autres séries de catalogues), l'histoire des bibliothèques se trouve de plus en plus intégrée aux perspectives transdisciplinaires et comparatistes, à l'histoire des institutions (au sens le plus large), des représentations et des pratiques. Le colloque de Budapest envisageait déjà le statut et le rôle des « bibliothèques centrales » pour la construction des identités collectives, tout particulièrement à travers des exemples intégrant l'Europe germanophone et les autres géographies de l'Europe centrale et orientale¹⁸.

D'autres manifestations se sont encore déroulées, parmi lesquelles nous citerons en premier lieu le colloque de Paris sur les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne aux XIV^e-XVI^e siècles : là où la tradition historiographique aurait borné son analyse à la confrontation ou à la juxtaposition de quelques exemples italiens, français et éventuellement anglais, le rôle de

■ 14. *Contribution à l'histoire intellectuelle de l'Europe : réseaux du livre, réseaux des lecteurs*, dir. Frédéric Barbier, István Monok, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008 (« Vernetztes Europa / L'Europe en réseaux », 4). ■ 15. *Cinquante ans d'histoire du livre, de L'Apparition du livre (1958) à 2008*, dir. Frédéric Barbier, István Monok, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009 (« Vernetztes Europa / L'Europe en réseaux », 5). ■ 16. *Actes du symposium international « Le livre, la Roumanie, l'Europe »*. Tome I, Bucarest, Editura Biblioteca Bucurestilor, 2012. ■ 17. Bornons-nous à deux titres récents : Frédéric Barbier, *Histoire des bibliothèques, d'Alexandrie aux bibliothèques virtuelles*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2016 (« Collection U ») ; et *Où en est l'histoire des bibliothèques ?*, dir. Frédéric Barbier, dans *HCL*, 2014, X, p. 5-265. ■ 18. Cf. *supra* note 13. ■ 19. *De Bibliotheca Corviniana*. Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne, dir. Jean-François Maillard, István Monok, Donatella Nebbiai, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009 (« Supplementum Corvinianum », II). ■ 20. István Monok, « L'édition vénitienne et l'Europe centrale, xv^e-xvi^e siècle », dans *HCL*, 2014, XI, p. 312-317. ■ 21. Conrad Gesner, *Bibliotheca universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus in tribus linguis Latina, Graeca & Hebraica : extantium & non*

extantium, veterum & recentiorum in hunc usque diem, doctorum & indoctorum, publicatorum & in bibliothecis latentium : opus novum & non bibliothecis tantum publicis privatis institutis necessarium, sed studiosis omnibus cuiuscunque artis aut scientiae ad studia melius formanda utilissimum / auctore Conrado Gesnero Tigurino doctore medico, Zürich, Froschauer, 1545 (VD16, G 1698). Ce volume I recense 12 000 ouvrages de quelque 3 000 auteurs, par ordre alphabétique des auteurs ; un deuxième volume sera constitué par un catalogue systématique en 21 classes et 25 sous-rubriques (il restera incomplet, mais comprend aussi un index de 25 000 mots matières) ; le troisième volume, enfin, contient un supplément. ■ 22. *Un'Istituzione dei Lumi : la biblioteca. Teoria, gestione e pratiche biblioteconomiche nell'Europa dei Lumi*, [Actes du congrès international, Parme, Biblioteca Palatina, 20-21 mai 2011], éd. Frédéric Barbier, Andrea De Pasquale, Parma, Museo Bodoniano, 2013 (« Caratteri », 8). Voir aussi *Historia Litteraria : Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*, dir. F. Grunert, F. Vollhardt, Berlin, Akademie Verlag, 2007. ■ 23. *De l'argile au nuage. Une archéologie des catalogues (II^e millénaire av. J.-C.-XXI^e siècle)*, Paris, Bibliothèque Mazarine, Éditions des Cendres ; Genève, BGE, 2015.

*pivot a été donné à la Bibliotheca Corviniana rassemblée à la fin du xv^e siècle au château de Pest*¹⁹.

*La Corviniana illustre en effet à la fois la prégnance du modèle humaniste dans un espace nouveau et l'importance de solidarités géographiques sur lesquelles des travaux postérieurs ont justement attiré l'attention*²⁰. On sait par ailleurs le rôle joué par la disparition, même partielle, de la Corviniana pour la construction du modèle scientifique de la bibliographie occidentale²¹. Une autre rencontre, tenue à Parme en 2011, envisageait le statut de la « science des bibliothèques » et de la bibliothéconomie comme l'un des éléments clés de la pensée des Lumières²². Cette problématique a été prolongée notamment avec une exposition consacrée à l'histoire des catalogues de bibliothèques et organisée à Paris et à Genève en 2015²³.

Enfin, le colloque d'Eger, en 2013, abordait la problématique du décor et de la représentation de la bibliothèque à travers son décor. Ce sont les actes de ce colloque que l'on va maintenant découvrir.

Frédéric BARBIER



1. Bibliothèque de Valenciennes : la bibliothèque
du collège jésuite, construite de 1740 à 1743.

FRÉDÉRIC BARBIER

Illustrer, persuader, servir :
le décor des bibliothèques, 1627-1851

La disposition architectonique d'une bibliothèque est autant l'affaire du bibliothécaire que de l'architecte [...]. Les gouvernements hésitent peu à construire de superbes écuries, d'élégants théâtres, de brillantes salles de danse ; pour les bibliothèques, on ne trouve que d'anciens bâtiments que l'on ne peut employer à d'autres usages [...]. Une bibliothèque choisie et bien organisée n'a pas besoin d'un local construit dans le style le plus parfait de l'architecture et orné avec richesse¹.

PROLÉGOMÈNES

Le projet

Comment justifier un travail sur le « décor », comment renouveler cette historiographie très négligée par la recherche contemporaine (du moins en France, s'agissant des bibliothèques), et comment faire se rencontrer des historiens qui appartiennent à des domaines aussi profondément différents les uns des autres que peuvent l'être l'histoire de l'art, l'histoire des littératures, l'histoire des idées et l'histoire du livre, sans parler de la perspective transnationale qui doit s'imposer ici ?

La réunion de Eger se plaçait dans le prolongement du colloque de Parme de 2011, colloque consacré à la bibliothéconomie des Lumières². Le petit groupe qui était intervenu à Parme avait souhaité poursuivre ses travaux sur les bibliothèques d'Ancien Régime, en les consacrant à la problématique du « décor », dans un cadre chronologique qui couvrirait (sans exclusive) environ deux siècles, de la première moitié du xvii^e (époque de la Guerre de Trente ans) à la mi-xix^e siècle³. La chronologie traditionnelle de l'histoire de l'art nous ferait passer du baroque et du classique au rococo⁴, au néo-classique et enfin au romantisme, selon des catégories et des désignations qui ne sont pourtant en rien reçues uniformément partout (comme le montre l'exemple du terme de « baroque »)⁵.

1. L.-A. Constantin, *Bibliothéconomie, ou Nouveau manuel complet pour l'arrangement, la conservation et l'administration des bibliothèques*, nouvelle éd., Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1841, p. 72.

2. *Un'Instituzione dei Lumi : la biblioteca. Teoria, gestione e pratiche biblioteconomiche nell'Europa dei Lumi* [Actes du congrès international, Parme, Biblioteca Palatina, 20-21 mai 2011], éd. Frédéric Barbier, Andrea De Pasquale, Parma, Museo Bodoniano, 2012 (« Caratteri », 8).

3. Frédéric Barbier, *Histoire des bibliothèques, d'Alexandrie aux bibliothèques virtuelles*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2016 (« Collection U »).

4. Victor Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, 1^{re} éd., Paris, Librairie Plon, 1957.

5. La chronologie de la présente publication est d'ordre purement indicatif : 1627 marque la date de la première contribution du grand manuel de bibliothéconomie que constitue l'*Advis pour dresser une bibliothèque*, de Gabriel Naudé ; 1851 s'inscrit comme

Nous ne revenons pas sur le renouvellement aujourd'hui en cours de l'histoire des bibliothèques : plus qu'à la quantification des collections, les chercheurs sont désormais attentifs à l'étude de la bibliothèque comme institution, à ses différentes configurations, à son organisation matérielle, à la symbolique qu'elle supporte, avec une approche qui associera souvent histoire et anthropologie, ou encore sociologie du personnel, des lecteurs et des pratiques ou représentations des uns et des autres. Le décor des bibliothèques prend tout naturellement rang dans cet éventail de problématiques : son étude doit nous informer d'une part sur la conjoncture qui est celle de l'institution, mais aussi sur les catégories de la pensée et de la représentation – notamment dans l'ordre politique, puisque le domaine des bibliothèques est souvent articulé avec le champ du pouvoir⁶.

Le décor ?

Mais, en définitive, de quoi parlons-nous lorsque nous parlons du « décor » à propos d'un bâtiment ou d'un local comme une bibliothèque ? Le terme français dérive du latin *decus*, *-oris*, « honneur », « vertu », « beauté » : jusqu'au ^{xvii}e siècle, il est employé avec le sens de « ce qui convient », avant que ne soit progressivement reçue l'acception de « ce qui sert à décorer » (surtout dans la seconde moitié du ^{xviii}e siècle), elle-même dérivée du verbe « décorer ». Le terme est appliqué spécifiquement au théâtre à partir de 1826, d'où dérivera

la date où le jeune Ernest Labrouste dépose le projet de la nouvelle Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, dont on sait qu'elle fera largement école, et jusqu'en Amérique (avec la *Boston Public Library*). La période des ^{xv}e et ^{xvi}e siècles a été traitée dans une conférence de l'École pratique des hautes études au cours de l'année universitaire 2012-2013.

■ 6. Le décor des bibliothèques avait en son temps fait l'objet de l'étude d'André Masson (André Masson, *Le Décor des bibliothèques*, Genève, Droz, 1972). Les monographies sur les bibliothèques sont légions, qui envisagent aussi le devenir des bâtiments et de leurs aménagements, mais, en définitive, la question du décor n'est pas aujourd'hui abordée en tant que telle. ■ 7. Par métaphore, un paysage, une disposition d'urbanisme, ou autre pourra être décrit comme un décor, ou comme la représentation d'un décor. L'art baroque est tout particulièrement imprégné par l'idée de la représentation comme décor. ■ 8. Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », dans *Nouvelle revue de psychologie*, 1971, 4, p. 160-168. ■ 9. « Le Corrège avait donné plus de prestige encore [à la coupole], en la décorant, à l'intérieur, d'une peinture qui semblait ouvrir des perspectives sur le ciel et sur le monde surnaturel. Mais, en elle-même, la coupole est un symbole religieux et cosmique. Elle est à la fois l'image de la sphère céleste et celle de l'univers entier. Elle évoque, par sa forme parfaite, l'équidistance de tous ses points au centre, l'infini et Dieu lui-même. Soutenue par un tambour plus ou moins élevé qui la détache de la masse architecturale, elle est sertie de nervures, tantôt sphérique, tantôt ovoïde, coiffée d'une lanterne ou d'un lanternon qui semble reproduire, en plus petites proportions, le tambour et la coupole elle-même » (V.-L. Tapié, *ouvr. cité*, p. 83-84). ■ 10. L'université de Prague a été fondée par Charles IV en 1348, mais les crises successives de Bohême contrarient son rayonnement. Les Jésuites arrivent à Prague dès 1556, et il acquièrent les ruines du monastère dominicain proche du Pont Charles pour s'y établir et ouvrir une école latine, laquelle deviendra le collège du *Clementinum* (le rôle de Peter Canisius, 1521-1597, est à cet

égard essentiel, comme recteur du collège jésuite de Vienne et abbé fondateur de la maison de Prague). À partir de 1616, le collège a le statut d'université, dont il est habilité à décerner les titres (Prague a donc deux universités). La bibliothèque du *Clementinum* est attestée depuis 1556. Après la défaite de la Montagne Blanche, l'université Charles est peu à peu prise en mains par les Jésuites, et les bibliothèques de ses collèges transportées au *Clementinum* (1622) : l'université de Prague se fonde avec celui-ci sous l'appellation de Charles-Ferdinand (1654). Dans la seconde moitié du ^{xvii}e siècle, le *Clementinum* constitue le deuxième ensemble architectural de Prague après celui du château royal. La bibliothèque baroque est l'œuvre des architectes Kilian Ignatius Dientzenhofer (1689-1751) et František Kaňka (1674-1766), et du peintre Jan Hiebel (1727). Les fresques de ce dernier prennent pour thématique la théorie des sciences et des arts, avec en médaillons les portraits des savants jésuites, tandis que la coupole centrale est décorée d'un trompe-l'œil figurant la « cathédrale de la sagesse ». ■ 11. Labrouste souhaitait que la façade de la bibliothèque soit précédée d'un espace vert, ce qu'il ne peut obtenir : « J'aurais bien désiré qu'un espace planté de grands arbres et décoré de statues fût disposé en avant de l'édifice [...], mais l'exiguïté du terrain ne permettrait pas une semblable disposition [...]. Alors, le jardin que j'aurais aimé à traverser pour accéder au monument, je l'ai fait peindre sur les murs du vestibule » (Labrouste, lettre du 15 janvier 1843, citée dans *Des palais pour les livres. Labrouste, Sainte-Geneviève et les bibliothèques*, dir. Jean-Michel Leniaud, Paris, 2002, p. 90). Labrouste a pris en compte les conditions matérielles dans lesquelles les lecteurs travaillent (par exemple, il veut atténuer les nuisances sonores), mais le thème de la forêt ou du jardin fonctionne aussi comme le symbole de la vitalité de la connaissance. ■ 12. On connaît les exemples des collèges anglais, tandis que les thèmes relatifs à l'étude ont inspiré la décoration des vitraux de la bibliothèque du chapitre de Chartres, plus tard réutilisés à la cathédrale pour la chapelle Saint-Piat.

le sens d'« apparence trompeuse » attesté au milieu du siècle. Aujourd'hui, « décor » prend deux acceptions principales.

1. Il s'agit, d'abord, des éléments de tous ordres qui décorent, *alias* qui embellissent, un certain lieu, et dont l'objectif est le plaisir (*delectatio*) du visiteur. Ces éléments ont cependant aussi d'autres fonctions, qui sont de l'ordre des convenances et de la démonstration : il faut que les aménagements soient appropriés à la fonction et à la symbolique du local (par exemple un bâtiment religieux), et on aura par conséquent, s'agissant des bibliothèques, à mettre en évidence un certain nombre de concepts et de catégories qui touchent à la religion, à une construction abstraite (une branche de la connaissance), à la gloire d'une maison princière, etc.

2. Mais le décor désigne aussi un dispositif représentant un certain lieu, dans une acception qui est tout particulièrement celle du décor de théâtre : la représentation reproduit l'image de quelque chose qui lui est extérieur⁷. Si cette acception semble *a priori* plus éloignée de notre problématique, elle s'y rencontre pourtant souvent, par la pratique des trompe-l'œil⁸ (comme à la coupole⁹ du *Clementinum* de Prague¹⁰, mais aussi, plus tard, à Eger), ou encore par la représentation des frondaisons (par exemple dans le hall d'entrée de la nouvelle Bibliothèque Sainte-Geneviève¹¹). Dans les bibliothèques, comme dans les palais à partir du xvii^e siècle, le trompe-l'œil concerne souvent, à côté des fresques, le matériau lui-même : bois peint, le cas échéant pour figurer la pierre, le marbre, etc. ; on pensera aussi aux bustes, colonnes et autres pièces sculptées figurés. Plus largement, le baroque étant souvent défini comme une forme d'expression théâtralisée, le dispositif du théâtre se donne logiquement à voir dans le décor des bibliothèques : le décor suggère la présence de quelque chose d'autre que ce que l'on sait être présent.

Il reste difficile (et peut-être vain) d'essayer de déterminer précisément si tel ou tel élément fait ou non partie du décor. Laissons de côté l'articulation de la bibliothèque et du musée, avec les instruments scientifiques et autres curiosités naturelles ou artistiques qui peuvent être disposés dans les salles, pour nous limiter au décor intérieur. Une typologie élémentaire nous permettra de préciser le substrat du terme générique de décor.

1. Ce sont d'abord les éléments figuratifs de décor disposés sur les murs, le plafond et éventuellement le sol : peintures, fresques, mosaïques (surtout dans l'Antiquité), etc.

2. Certains éléments architectoniques sont aussi à prendre en considération : colonnes, moulures et caissons, etc., parfois mis en peinture, font partie du décor, comme l'illustre de manière spectaculaire la bibliothèque de Wiblingen (près d'Ulm [ill. 2]). Le mobilier, ou encore les sols, participeront le cas échéant aussi de ce schéma (avec le sol de marbre, ou encore les parquets en bois précieux, comme à Coimbra [ill. 3]).

3. Le décor intègre ce qui relève des arts du verre : les vitraux, relativement présents dans les bibliothèques des xiv^e-xvi^e siècles, semblent devenir plus rares ensuite, et cela jusqu'au début du xix^e siècle et au néo-gothique. Ces vitraux anciens ne sont qu'exceptionnellement conservés¹².

4. Il convient enfin de considérer les pièces de sculpture sur pierre, mais aussi sur bois (au xviii^e siècle dans nombre de bibliothèques des régions catholiques de l'espace germanophone) : les monumentales sculptures de la bibliothèque bénédictine d'Admont sont particulièrement célèbres. Le « petit mobilier », urnes et vases, voire fragments d'antiques, etc. serait aussi à étudier ici. Une distinction doit être faite entre les éléments intégrés dès l'origine

dans le programme de la bibliothèque et ceux qui y sont disposés après coup¹³, et parfois par hasard : objets d'art, tableaux, tapisseries, ou encore sculptures, comme ces deux œuvres de Thorwaldsen et de Canova que William Favre, fait disposer dans sa bibliothèque genevoise.

Favre fait placer dans la grande salle quatre bustes d'Homère, d'Eschyle, d'Épicure et de Platon, copies d'originaux conservés au Vatican. Il profite aussi de ses voyages en Italie pour ramener deux groupes célèbres. Le premier [de Thorwaldsen], de taille modeste, représente Ganymède donnant à boire à Jupiter métamorphosé en aigle. Le second, nettement plus imposant, est l'œuvre [de] Antonio Canova. Intitulé *Vénus et Adonis*, il a été acheté durant l'hiver 1821-1822 [...] à Naples¹⁴.

Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail du sujet, mais de proposer une lecture globale en trois temps, lecture appuyée sur une suite d'*exempla* que nous espérons signifiants. Aussi bien, les études précises de différents cas présentés au fil du colloque permettront de prolonger et de préciser ou d'infléchir le propos. On excusera, nous l'espérons, les simplifications abusives auxquelles ce mode d'exposé conduit inévitablement.

L'ILLUSTRATION, OU LA MÉMOIRE DES AUTORITÉS

Les autorités antiques

Nous venons d'évoquer Homère, Eschyle, Épicure et Platon. Hérité de l'Antiquité, le système médiéval de références se fonde sur le jeu des *auctoritates*, et fait appel à deux ordres principaux de figures.

1. Le premier ordre est celui de l'institution même de la bibliothèque, et du prince qui l'a fondée : son modèle est celui du musée d'Alexandrie. L'idéal, reconnu dès le règne de Charlemagne mais surtout à l'époque moderne, est celui de la *translatio studii*, c'est-à-dire de l'appropriation de la référence d'Alexandrie (et, à travers elle, de la culture classique par excellence, la culture grecque) par un souverain, lequel s'impose dès lors non seulement comme prince de la guerre, mais aussi comme prince des lettres : le glissement est précoce, de la connaissance à la politique, lorsque le programme iconographique aura à proclamer l'appropriation de l'une par l'autre. C'est aussi pour sa bibliothèque de Buda, et pas seulement pour ses victoires contre les Turcs, que Matthias Corvin est reçu comme une des figures majeures de l'histoire politique européenne : il prendra rang dans la série iconographique des fondateurs de bibliothèques dans l'antichambre de la nouvelle Vaticane en 1610-1611. Cette renommée explique que sa bibliothèque soit parfois quelque peu surestimée par les commentateurs admiratifs :

Le septième prince amoureux des livres et des sciences fut Mathias Corvin, roy de Hongrie, fils de Jean Hunniades, la terreur des Turcs. Ce grand prince, aussi illustre en paix qu'en guerre, c'est-à-dire également sçavant et capitaine, composa dans Bude une bibliothèque de plus de cinquante mille volumes, tant imprimez que manuscrits, qu'il amassa de tous costez, avec un soin et une dépense incroyables¹⁵.

■ 13. Ce qui est le cas à Admont. ■ 14. Jean-Luc Rouiller, *La Bibliothèque de La Grange*, Genève, La Baconnière, 2011, p. 27. ■ 15. Pierre Le Gallois, *Traité des plus belles bibliothèques de l'Europe*, [...] avec une méthode pour dresser une bibliothèque, Paris, Étienne Michalet, 1685, p. 103-104.



2. Bibliothéque de Wiblingen, Allemagne.
3. Bibliothéque de Coimbra, Portugal.



Depuis la seconde moitié du xv^e siècle, la bibliothèque devient à nouveau, selon le modèle de la Rome antique, un monument à la gloire de la dynastie princière, et cela d'abord en Italie : on pénètre dans la bibliothèque de Cesena par un porche surmonté de l'éléphant, animal emblématique des Malatesta. Un siècle plus tard, à l'Escorial, le visiteur de la bibliothèque admire, à côté des allégories du *trivium* et du *quadrivium* peintes sur les voûtes, « les portraits de Charles Quint, de Philippe Second, de Philippe Troisième et de Philippe Quatrième¹⁶ ». L'exemple le plus spectaculaire restera pourtant celui de la Bibliothèque impériale de Vienne, dont la grande salle, à nouveau à coupole, se déploie, non plus autour de l'effigie de Minerve, mais bien de la statue de l'empereur, et par référence à la dynastie des Habsbourg. Il conviendrait de développer et de préciser la problématique de l'articulation, voire du glissement progressif, entre la référence abstraite (la connaissance, ou la divinité en tant que figure tutélaire de celle-ci) et la personne du prince ou du grand.

2. Restons dans le domaine de la connaissance : parmi les motifs décoratifs les plus répandus, voici, après les portraits des princes, les allégories symbolisant une branche de la connaissance (notamment les arts libéraux), ainsi que les images des *illustres* ayant travaillé dans tel ou tel domaine du savoir. Particulièrement remarquables par leur ancienneté sont à cet égard les fresques de la bibliothèque capitulaire du Puy¹⁷ : quatre allégories féminines, identifiables par des phylactères en latin (la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique [le *trivium*], et la Musique)¹⁸. Chacune est accompagnée de portraits plus petits, ceux des *illustres* lui correspondant : Priscien (la Grammaire), Aristote (la Logique), Cicéron (la Rhétorique), etc. Cette pratique se conserve à l'époque moderne¹⁹, avec l'objectif d'enrichir la lecture. Naudé lui-même reviendra sur l'utilité des portraits de célébrités, dans une perspective physiognomonique articulant le texte et l'image et qui débouche, selon la pédagogie classique, sur la puissance de l'*exemplum* : il s'agit en effet de

juger en un mesme temps de l'esprit des auteurs par leurs livres, et de leur corps, figure et physiognomonie par ces tableaux et images, lesquelles jointes aux discours que plusieurs ont fait de leur vie servent à mon advis d'un puissant esguillon pour exciter une ame généreuse et bien née à suivre leurs pistes et à demeurer ferme et stable dans les airs et sentiers battus de quelque belle entreprise et résolution²⁰.

■ 16. Le Gallois, *ouvr. cité*, p. 130-131. ■ 17. André Masson, « Les arts libéraux du Puy et la décoration des bibliothèques à la fin du Moyen Âge », dans *Compte rendu de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* [ci-après *CRAI*], 1952, 102, n° 2, p. 150-170. ■ 18. Les autres figures ont très probablement disparu. ■ 19. Guy Le Thiec, « Dialogues avec des hommes illustres. La conversation des lecteurs de bibliothèques, de la fin du xv^e au début du xvii^e siècle », dans *RFHL*, n° 130 (2009), p. 7-52. ■ 20. Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque. Présenté à Monseigneur le Président de Mesme*, À Paris, chez François Targa, 1627 ; nouvelle éd., 1644. Le thème se rencontre aussi chez Juste Lipse : « Une méthode des plus appropriées pour décorer une bibliothèque, que nous devrions imiter de nos jours mais qui ne l'est malheureusement pas, est celle qui consiste à placer dans la bibliothèque près de leurs œuvres les statues ou bustes des grands auteurs. Combien cela devrait être agréable pour les lecteurs de les voir, et quelle stimulation pour l'esprit !

Nous souhaitons tous devenir familiers des traits et de l'apparence générale des grands hommes, de ces corps matériels dans lesquels résidaient leur esprit céleste, et, levant les yeux de leurs livres, les voici devant nous ! » (Juste Lipse, *De Bibliothecis syntagma*, Plantin, Anvers, 1607, cité en trad. par Guy Le Thiec, art. cité, p. 28). ■ 21. Cf. *infra* note 31. ■ 22. Épître III, à Julius Florus : « [*Et tangere vites*] *Scripta Palatinus quaecumque recepit Apollo* » (Qu'il ne fasse pas appel pour rédiger à ces écrits qu'abrite [le temple] d'Apollon Palatin, autrement dit qu'il évite les plagats). Le temple d'Apollon élevé par Auguste sur le mont Palatin, à proximité de sa résidence (28 av. J.-C.) est accompagné d'une bibliothèque à portiques, décrite par Ovide (*Tristia*, III, 1 : « Là, toutes les créations des génies anciens et modernes sont mises à la disposition des lecteurs »). ■ 23. Louis Duchesne, « Feuilles de Monsieur Lauer au Latran », dans *CRAI*, 1900, t. XLIV, n° 4, p. 380-382.

Les fresques de la bibliothèque jésuite de Valenciennes développent, en 1743, la théorie des grandes figures ayant « illustré » l'ordre²¹ [voir ill 1]. On peut imaginer que les différents domaines désignés par l'iconographie correspondaient aussi à la topographie des rayonnages, et à la systématique des *codices* et des livres imprimés tels qu'ils étaient rangés dans la salle. Cette iconographie connaîtra un renouveau spectaculaire avec le néo-classique : Andrea De Pasquale a présenté à plusieurs reprises la *Bibliotheca Palatina* de Parme, dont la référence première est toujours à chercher dans le modèle antique, avec la figure de l'Apollon Palatin au cœur de l'institution. La légende accompagnant l'image divine est tirée d'Horace : *Scripta Palatinus quaecumque recepit Apollo*²².

19

L'iconographie chrétienne

Depuis la basse Antiquité, un autre ensemble de références s'ajoute à celui des *illustres* classiques pour enrichir l'iconographie en tant que miroir de la pensée : il s'agit des références relatives au christianisme (évangélistes, Pères et docteurs de l'Église, etc.). La tradition est ancienne, puisque la fouille conduite par Philippe Lauer à Rome à la fin du XIX^e siècle a permis d'identifier les vestiges de la première bibliothèque des papes, sous l'oratoire de Saint-Laurent (Saint-Laurent-hors-les-Murs). Une fresque du VI^e siècle y représenterait saint Augustin :

Un personnage [est] vêtu d'une tunique et d'un pallium, à la manière antique. Il est assis sur un fauteuil de forme particulière, devant un livre ouvert sur un pupitre. Le bras droit est étendu vers le pupitre ; la main gauche tient un rouleau. [Comme cette] fresque d'ornementation [...] ne semble avoir aucun rapport avec le culte religieux, il est à croire qu'elle servait à décorer un lieu où les œuvres de saint Augustin étaient conservées, une bibliothèque [...], l'antique bibliothèque de l'église romaine, installée dans le palais du Latran avec les archives et les services de la chancellerie pontificale²³.

La référence à l'iconographie religieuse semble surtout monter en puissance à une époque très postérieure, qui est celle de la Réforme et de la Contre-Réforme : la Bibliothèque Sixtine nous en donne l'exemple le plus paradoxal, puisqu'il s'agit bien d'une bibliothèque nouvelle, où est mis en œuvre un programme iconographique spectaculaire, mais qui est en même temps une bibliothèque fermée, et où, dans leurs armoires closes, les livres eux-mêmes sont désormais invisibles.

Les modernes

Mais le schéma qui s'impose avec la Renaissance et son esthétique devient d'abord celui de l'illustration par appropriation, et il se place dans la logique des développements politiques : une petite élite de contemporains (que nous pouvons qualifier de « modernes ») s'identifie aux modèles et aux figures de l'Antiquité (les « anciens »), et les dynasties qu'elle fonde justifient précisément leur pouvoir (surtout s'il est récent) par la distinction provenant d'un processus d'appropriation culturelle.

Appartenant à la grande famille des Della Rovere, Sixte IV accède au pontificat en 1471, et il s'attache à apporter à la ville de Rome un statut qui permette de l'identifier au modèle antique de la capitale du monde – désormais, le monde chrétien. Le pape ordonne des travaux d'urbanisme, parmi lesquels la réalisation du *Ponte Sistino*, mais aussi des entreprises favorisant l'essor de l'humanisme, dont l'institutionnalisation de la bibliothèque pontificale (1475). Sans revenir sur le dispositif matériel de celle-ci, arrêtons-nous sur la célèbre fresque de Melozzo da Forlì et sur quelques éléments de décoration dont nous connaissons l'existence par ailleurs. La fresque met en scène l'acte de fondation de la bibliothèque et la nomination de son responsable, l'humaniste Bartholomeus Sacchi Platina : la figure centrale est celle du pape, vers lequel sont tournés la plupart des spectateurs, à savoir le nouveau bibliothécaire et les quatre neveux du souverain pontife, parmi lesquels le futur Jules II (Giuliano della Rovere). Les physionomies sont fortement individualisées, les principales figures se présentent de profil, selon la tradition iconographique antique, tandis que le cadre architectural classique adopte une symétrie monumentale : plafond à caissons, perspective des colonnes corinthiennes, arc en arrière-plan.

La référence aux modèles antiques est renforcée par la présence de l'inscription épigraphique explicitant la scène. Nous sommes devant un programme politique où, comme à Florence, à Milan, à Ferrare ou à Urbino, le rôle du discours artistique est central²⁴. Eugène Müntz précise que la bibliothèque était décorée de « peintures qu'Albertini [...] qualifie de très belles », et de « portraits des docteurs » dont le modèle vient peut-être d'Urbino²⁵. La gloire du prince – ou du riche collectionneur – est encore renforcée dès lors que celui-ci mettra, selon la tradition de l'évergétisme, ses livres à la disposition non pas de ses seuls proches et familiers, mais de tous les savants et voyageurs qui le souhaitent. Si nous nous référons aux catégories classiques de l'histoire de l'art, nous sommes dans l'ordre de la narration (narration d'un certain fait mémorable, rappel d'un *exemplum*, etc.), laquelle utilise le schéma de la fenêtre encadrant une mise en scène disposée par rapport au regard du spectateur et en fonction de ce dernier : le cône de vision organise la représentation, et assigne une position correspondant à la perspective. Ce sont des faits hautement symboliques qui sont illustrés, la représentation picturale visant soit à proposer des *exempla*, soit à agréger les contemporains aux grandes figures des autorités, et à manifester cette agrégation.

PERSUADER

Cette construction idéale et quelque peu utopique se fracassera sur les innovations relevant de l'économie des médias qui sont celles des premières décennies du XVI^e siècle. Les conséquences entraînées par la généralisation du nouveau média que constitue la typographie en caractères mobiles, se révèlent en effet hors de proportion avec ce que l'on pouvait en imaginer *a priori*.

■ 24. Cette fresque, située à l'origine sur le mur nord de la bibliothèque, en sera détachée en 1825, et transposée sur toile. ■ 25. Eugène Müntz, *Les Arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, Paris, E. Thorin, 1878-1882, 3 vol., ici t. I, p. 120, et note 1 : « In palatio apostolico in Vaticano est illa praeclara bibliotheca a Sixto IIII constructa cum ejus imagine ac pulcherrimis picturis exornata cum his carminibus : "Templa domum expositis (etc.)". Sunt picturae doctorum et alia carmina, ut dicam

in opusculo epitaph. Est et alia bibliotheca apud praedictam, quae graeca dicitur, ab eodem Sixto constructa, cum camera custodum. Et est tertia bibliotheca pulcherrima, in qua sunt codices auro et argento sericinisque tegminibus exornati a praedicto Sixto constructa : in quo loco Vergilii opera vidi litteris majusculis conscripta. Omitto strumenta geometriae et astronomiae et alia, quae in liberalibus disciplinis pertinent, auro et argento picturis exornata » (Albertini, *Opusculum*, 1515, f° 89v°-90r°).



4. Bibliothèque Palatine. Fresque de Melozzo da Forlì mettant en scène la fondation de la bibliothèque pontificale : la cérémonie à laquelle nous assistons n'a jamais eu lieu sous la forme sous laquelle elle est figurée, mais sa commémoration par le biais de la représentation picturale la constitue comme un élément majeur de la *translatio studii* au profit du pape.

Luther et la Réforme

22

On sait comment Luther, lorsqu'il s'est séparé de Rome, est à l'origine d'un mouvement de fondation (ou de refondation) de bibliothèques, généralement liées à des institutions d'enseignement, mais qui reprennent aussi le cas échéant les anciennes bibliothèques des Magistrats et des maisons religieuses des territoires passés à la Réforme. Dans ces bibliothèques, l'accent est mis moins sur l'apparence que sur la qualité des contenus, sur leur sécularisation et sur leur actualisation (il faut des titres qui rendent compte de l'avancement des connaissances).

Dans la conception réformée, la foi prime, mais c'est l'ouïe qui est privilégiée par rapport à la vue (ce qui peut être regardé comme une forme d'archaïsme, mais conduit aussi à moins investir le domaine du décor) : « Le royaume de Dieu est un royaume de l'ouïe [puisque c'est la Parole qui transmet la Révélation], et non pas de la vue » (Luther). La morale protestante vise la formation de l'individu et, dans les bibliothèques, le choix toujours préconisé sera celui de refuser les dépenses somptuaires, le privilège donné à l'apparence, etc.²⁶ : la bibliothèque a avant tout une fonction pratique (transmettre la Parole, assurer la formation, et renforcer la sociabilité de la communauté), son objet ultime étant celui de contribuer à la gloire de Dieu. L'essentiel réside dans les textes rassemblés pour le lecteur, et la décoration n'intervient qu'en arrière-plan.

Certes, l'expansion de la Réforme s'accompagne de crises d'iconoclasme, au cours desquelles les « images » (idoles, *Gölzen*) sont détruites : ainsi à Zurich, par décision du Conseil de ville, dès 1524. Pour autant, la position de Luther a évolué en fonction des influences (dont celle de son ami Cranach) et des nécessités : les images ne relèvent pas des questions de la foi, et elles sont aussi utilisées, à partir de 1525, pour la prédication. Elles ont une fonction didactique, et sont d'ailleurs volontiers accompagnées d'une légende explicative²⁷. Si Zwingli et Calvin sont bien évidemment opposés aux images idolâtres, leur position est pareillement nuancée quant à l'utilisation de l'iconographie.

Nous sommes donc, aux xvi^e et xvii^e siècles, devant des bibliothèques installées dans des salles sans aucun appareil. Après l'échec des Espagnols devant Leyde (1575), Guillaume le Taciturne fonde dans la ville une université, avec une bibliothèque dont Woudanus nous donne la reproduction en 1610. Le mobilier est moderne et fonctionnel (ce ne sont plus, à Leyde, les pupitres oxoniens) : rayonnages en travées, armoires, tables, le tout permettant de travailler sur ce qui fait le cœur de l'institution, les livres. Toujours à Leyde, la Bibliothèque Thysius adopte pratiquement le même parti. Dans les deux cas, une certaine décoration est pourtant présente : des instruments scientifiques (notamment sphères armillaires, globes), et surtout des portraits des fondateurs, le prince d'Orange, ou encore l'armoire des

■ 26. Jérôme Cottin, *Le Regard et la parole : une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides, 1994 (« Lieux théologiques », 25). Frédéric Barbier, « L'éthique protestante et l'esthétique des bibliothèques : le cas de Strasbourg », à paraître dans les *Actes* du colloque de Strasbourg, mai 2015. ■ 27. Le signe écrit correspond à deux modèles différents d'utilisation, selon qu'il s'agit d'explicitement une représentation

(par exemple nommer l'allégorie), ou de suggérer une parole (par exemple ce que dit l'Ange de l'Annonciation). Cf. Michel Melot, « Les légendes des illustrations comme genre littéraire », dans *HCL*, 2010, VI, p. 97-107. ■ 28. Ce qui est le cas dans plusieurs constructions nouvelles des Lumières, de Wolfenbüttel à Charlottesville.

archives et de la généalogie de Thysius. La tradition réformée est en effet celle de la reconnaissance de la collectivité à l'égard des grandes figures qui ont œuvré pour son progrès, comme ce sera encore le cas à la bibliothèque Milichius de Görlitz, voire aux *Frankesche Stiftungen* de Halle. Le plus souvent, ces portraits sont identifiés par une mention plus ou moins développée.

On mettra donc l'accent sur les témoignages fondateurs, à commencer par ceux provenant de Luther ou qui lui sont liés. La *Ratsschulbibliothek* de Zwickau est proclamée *publica* par le recteur Petrus Plateanus en 1537 et reçoit, en 1546, les quelque 6 000 volumes de Stephan Roth, ancien *famulus* de Luther. D'autres ouvrages entrent aussi dans les collections par suite des sécularisations : l'ensemble est accueilli dans une ancienne chapelle réaménagée du monastère cistercien de Grünhain et, à la fin du ^{xvii}^e siècle, la collection comptera quelque 34 000 titres, ce qui en fait l'une des principales du pays. Cette trajectoire permet de souligner une caractéristique de nombre de ces institutions, à savoir l'apport des bibliothèques particulières soit léguées à, soit achetées par la collectivité pour les déposer dans ses propres fonds : d'une certaine manière, les monuments, ce sont les livres, et éventuellement ce qui peut accompagner les livres, comme les instruments scientifiques, les suites de gravures, les peintures (surtout des portraits), etc. Le choix est celui de conforter l'identité de la collectivité, à la fois par le service, mais aussi par la révérence envers les personnalités qui se sont investies pour le bien de tous.

Cette sensibilité reste présente dans le long terme. L'image rêvée de la bibliothèque figure en frontispice du catalogue imprimé pour Leyde en 1726 [ill. 5] : la salle est en forme de rotonde²⁸, au centre de laquelle se dresse la figure d'Athéna / Minerve, déesse de la Guerre et de la Sagesse. Nous sommes, pour le coup, dans l'ordre du décor de théâtre, et le dispositif reprend des bas-reliefs illustrant un certain nombre de domaines de la recherche (chimie, théâtre d'anatomie...) ; dans le registre supérieur, de petits personnages sont figurés dans un décor de bibliothèque monumentale (les rayonnages sont accessibles par d'impressionnantes échelles), et d'autres sur la galerie : la plupart discutent ; partout enfin les portraits des savants ayant illustré l'université, et toujours, en plus grand, le portrait du prince qui l'a fondée, Guillaume I^{er} d'Orange. Encore un mot : ce qui est, à nos yeux, le plus novateur et le plus signifiant au niveau de l'iconographie, ce sont les attendus de l'esthétique réformée. Avec le portrait, l'objectivisation est à l'œuvre, parce que l'image se projette immédiatement selon un principe de description (et non plus, comme antérieurement, de narration). Avec cette esthétique de la peinture et du décor, le monde se présente comme de lui-même, d'une certaine manière en dehors de la Révélation, et l'objet de la représentation est posé comme autonome (il s'agit de rendre l'« aspect » visible).



5. *Catalogus librorum tam impressorum quam manuscriptorum Bibliotheca publica Universitatis Lugduno-Batavae*, Lugduno-Batavae [Leiden], e typographia Petri van der Aa, 1716. Le frontispice met en scène le projet de bibliothèque idéale, dans un environnement architectonique très soigné. Au centre de la salle, la figure de Minerve symbolise la sagesse et la connaissance, avec la chouette athénienne à ses pieds : elle surplombe les deux clés qui sont le motif des armoiries de Leyde. Au-dessous, le portrait du fondateur de l'université domine ceux de quatre figures principales ayant illustré l'institution (douze autres portraits décorent la salle elle-même). En avant de la scène, deux figures féminines se font face : d'un côté, l'allégorie de la connaissance par le biais de la théologie (elle est éclairée directement par le rayon de la Révélation), de l'autre, l'allégorie de la connaissance humaine (reflétée dans le miroir).

Les pouvoirs catholiques : la gloire de l'Église

24

Arrêtons-nous maintenant, pour illustrer les choix du monde catholique, sur deux exemples spectaculaires. Voici, d'abord, le nouveau monastère de Saint-Laurent de l'Escorial : la construction de cette véritable ville commence en 1563 (l'année de conclusion du concile de Trente). Philippe II d'Espagne y fait aménager une bibliothèque très novatrice, puisque c'est la première, apparemment, où se trouve mis en œuvre le système de la grande salle et des armoires – qui évolueront, plus tard, vers les rayonnages muraux²⁹.

Les choix décoratifs visent à faire impression : un sol de marbre, des matériaux précieux, un mobilier particulièrement soigné. Les fresques réalisées par le peintre et architecte bolonais Pellegrino Tibaldi († 1596), sur un programme de José de Sigüenza, disciple d'Arias Montano, couvrent la voûte en berceau et le haut des parois longitudinales, outre les tympans des petits côtés (1584). À la voûte, une succession de sept compartiments déploie la théorie des arts libéraux, motif repris en haut des parois longitudinales à travers la suite des grandes figures ayant illustré chaque champ du savoir³⁰. L'articulation entre raison et révélation est représentée sur les petits côtés, et ce choix restera d'actualité dans les collèges jésuites du XVIII^e siècle³¹ tout comme à la nouvelle bibliothèque Sainte-Geneviève (milieu du XIX^e siècle) : d'un côté, la raison humaine, symbolisées par l'École d'Athènes, de l'autre, la Révélation chrétienne.

La Philosophie est entourée de Socrate, de Platon, d'Aristote et de Sénèque. Au-dessous est représentée l'École d'Athènes, où se rencontrent d'un côté Zénon et les Stoïciens, de l'autre Socrate et les Académiciens. Du côté opposé, la Théologie est encadrée par les quatre Pères de l'Église latine, Jérôme, Ambroise, Augustin et Grégoire, au-dessus du Concile de Nicée, où l'on voit l'empereur Constantin proclamant que les prêtres et les évêques n'ont d'autre juge que Dieu, et la condamnation des Ariens (André Masson).

Le dispositif adopté répond à un changement d'échelle (il faut ranger plus de volumes), tout en rendant visible la puissance du prince, puisque l'on passe du modèle de la galerie (qui est encore celui de Fontainebleau) à celui de la grande salle en vaisseau, beaucoup plus largement éclairée. La bibliothèque sera une bibliothèque universelle (le pouvoir

■ 29. François Géral, *Les Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol au siècle d'or*, Paris, 1999. Andres Ximenez, *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnifico templo, panteon, y palacio*, Madrid, Antonio Marin, 1764. Les origines du dispositif de l'Escorial restent discutées, même si le problème posé par la masse croissante de volumes à traiter a évidemment joué un rôle décisif.

■ 30. Par exemple, pour l'astronomie : Euclide et Johannes de Sacrobosco, et de l'autre, Ptolémée et le roi Alphonse X le Sage (considéré comme l'auteur des *Tables alphonsoïques*). ■ 31. Par exemple à Valenciennes en 1742 : « De chaque côté de la salle, les six tympans des vousoirs abritent les portraits de trente-six pères de la Compagnie de Jésus méthodiquement groupés trois par trois selon la discipline dans laquelle ils se sont illustrés » (Marie-Pierre Dion). ■ 32. Alphonse Dupront, « Art et Contre-Réforme : les fresques de la bibliothèque de Sixte-Quint », dans *MAHEFR*, 1931, t. XLVIII, p. 282-307. ■ 33. Claude Clément, *Musaei sive Bibliothecae [...] extractio*, Lyon, Jacques Prost, 1635 : « Les bibliothèques [...] sont imparfaites s'il leur manque ces

livres muets qui sortent du burin, du poinçon ou du pinceau. Aux classiques Muses, Grâces et Sybilles fréquemment représentées durant la Renaissance, Clément tend à substituer une iconographie privilégiant l'Église et la personnification des grandes civilisations du monde – l'Égypte, la Grèce, Rome et la Chaldée. Pour caractériser les armoires à livres, il dresse une liste type de 180 portraits correspondant aux 24 sections d'une bibliothèque idéale. Dans les bibliothèques spécialisées, notamment celles des établissements religieux, [il] propose de limiter le choix des portraits aux auteurs appartenant à l'ordre auquel sont vouées les maisons concernées : le cardinal Baronius et onze autres Oratoriens célèbres ont ainsi été représentés dans la bibliothèque la plus caractéristique du baroque italien, celle des Girolamini de Naples, construite entre 1726 et 1730... » (Marie-Pierre Dion). ■ 34. Le Gallois, *ouvr. cité*, p. 122-124 : la théorie conduit d'Adam à saint Jean Chrysostome et à l'évêque Ulphas. À la fin (8^e colonne), Jésus avec la légende « Jesus Christus magister Coelestis doctrinae auctor », puis le pape (« Christi vicarius ») et l'empereur « Ecclesiae deffensor ».

politique affirme sa maîtrise sur l'ensemble des savoirs), et elle se rapprochera de l'idéal du Musée, en intégrant cabinet des médailles, collection d'instruments scientifiques et de globes, sans oublier les cartes et les estampes : nous retrouvons ce même choix deux siècles plus tard, lorsque le duc Charles de Bourbon réunit, dans le palais de la *Pilotta*, un ensemble d'institutions, musée, bibliothèque, théâtre, imprimerie royale, etc., qui doivent faire de sa capitale de Parme un des pôles de l'Europe éclairée (1769). À l'Escurial aussi, Philippe II est le prince des muses et, à ce titre, la bibliothèque fonctionne comme le reflet de sa puissance.

Il faudrait présenter ici de manière détaillée le dossier de la nouvelle bibliothèque pontificale, aménagée par Sixte Quint et où la décoration picturale, étudiée par Alphonse Dupront, répond à un programme très précis ³² : l'histoire de l'Église de Rome se superpose à la Révélation, la tradition écrite et la théorie des grandes bibliothèques trouvent leur aboutissement dans la Bibliothèque du pape – mais, dans le même temps, les meubles de consultation sont retirés, et les livres rangés dans des armoires fermées. Le jésuite Claude Clément théorise l'iconographie nouvelle ³³, tandis que Le Gallois explique que la première bibliothèque du monde est désormais celle de Rome.

[Sixte Quint] enrichit tellement [la bibliothèque] et la remplit de tant de livres qu'on peut en quelque façon la considérer comme son ouvrage particulier. Il la fit peindre par dedans et par dehors par les plus habiles peintres de son temps. Il y fit représenter par dehors les sciences et les vertus et toutes les figures emblématiques ; et il fit peindre par dedans, premièrement tout ce qu'il avoit fait pendant sa vie ; en second lieu tous les conciles, depuis celui qui se tint pour la première fois dans la ville de Nicée jusques à celui de Trente, au dessous desquels il fit mettre des inscriptions fort curieuses qui toutes contiennent en peu de mots sous quel pape et sous quel empereur chaque concile s'est tenu, et ce qui en a été déterminé ; en troisième lieu les plus fameuses bibliothèques du monde, représentées par quelques livres dépeints, au-dessous de chacune desquelles il y a une inscription qui fait suivant l'ordre du temps connoître toutes ces bibliothèques l'une après l'autre ; en quatrième et dernier lieu il y fit mettre sur huit colonnes les portraits de tous ceux qui ont acquis le plus de réputation dans les sciences, et s'y sont rendus célèbres par leurs inventions. Sur la première desquelles colonnes Adam est représenté... ³⁴.



6. Angelo Maria Bandini,
*Catalogus codicum manuscriptorum
Bibliothecae Mediceae Laurentianae...*,
Florentiae, Typis Caesareis, 1769,
bandeau de tête de la p. ix.

SERVIR

L'érudition catholique et le libertinage érudit

26

Pourtant, les choix de la papauté ne s'imposent pas universellement, pas même dans le monde catholique : à Milan comme à Rome, le glissement se fait plus sensible au début du XVII^e siècle, quand certaines figures remarquables instituent des bibliothèques destinées avant tout à être « ouvertes » (les plus célèbres sont l'*Ambrosiana* et l'*Angelica*) et où l'argument principal devient plus celui de l'action (en l'occurrence, la « publicité ») que de l'ostentation.

C'est ce modèle auquel l'un des représentants les plus en vue du libertinage érudit³⁵, à savoir Gabriel Naudé, donnera son expression théorique, dans son *Advis* de 1627, avant que de le transposer à Paris dans le cadre de la nouvelle Bibliothèque Mazarine. Au fondement de ses choix et préconisations, l'idée selon laquelle l'efficacité pratique du service (une bibliothèque universelle, ouverte au « moindre des hommes » qui pourrait en avoir besoin) exalte la gloire de son propriétaire, réanimant la tradition de l'évergétisme antique. La bibliothèque constitue le conservatoire des connaissances de tous ordres, mais elle doit aussi soutenir l'action rationnelle, surtout sur le plan politique, en même temps que contribuer à la circulation élargie des savoirs. Elle sera gérée de manière à remplir ces objectifs, en répondant notamment à un certain nombre d'impératifs relevant de la bibliothéconomie. Dans cette perspective, le décor devient un élément plus secondaire, qui n'est pris en compte par Naudé que pour « complaire à l'opinion publique » – entendons, pour manifester la gloire du prince :

Je passerois volontiers de ce dernier pinct [VII] à celui qui doit clore et fermer cet advis, si je n'estois adverti par ce dire très véritable de Typotius : *Ignota populo est et mortua pene ipsa virtus sine lenocinio*, de dire quelque mot en passant de la monstre extérieure et de l'ornement que l'on doit apporter à une bibliothèque, puis que ce fard et cette décoration semblent nécessaires...³⁶.

Pour autant, la superfluité est condamnable, pour le bâtiment comme pour le décor, voire pour les volumes eux-mêmes :

Sénèque ne fait autre chose que reprendre le luxe et la trop grande despense qu'ils faisoient à les peindre, dorer, enluminer et faire couvrir et relier avec toute sorte de bombance, mignardise et superfluité.

■ 35. René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943, 2 vol. Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, nouvelle éd., Genève, Droz, 1984, 2 vol. ■ 36. Naudé, *ouvr. cit.*, 1^{re} éd., p. 144 (« VIII. L'ornement et la décoration que l'on y doit apporter [à la bibliothèque] »). ■ 37. Nous sommes plus réservés sur l'idée selon laquelle, à la même époque, les textes « littéraires » ne pourraient plus « être reçus que dotés de la fonction auteur » : cette articulation est antérieure, et découle en grande partie de l'économie nouvelle imposée par l'essor

de l'imprimé. ■ 38. Frédéric Barbier, « Les nobles comme « passeurs culturels » et le rôle de l'imprimé en France aux XVI^e-XIX^e siècles : l'exemple des La Rochefoucauld », dans *Actes du symposium international Le livre, la Roumanie, l'Europe*, t. I, Bucarest, Ed. Biblioteca Bucurestilor, 2012, p. 75-107. ■ 39. J. C. Nemeitz, *Séjour de Paris, c'est-à-dire Instructions fidèles pour les voyageurs de condition, comment ils se doivent conduire s'ils veulent faire un bon usage de leur tems & argent durant leur séjour à Paris*, Leiden, Jean Van Abcoude, 1727, p. 249. On remarquera que l'auteur s'adresse, d'après son titre, aux « voyageurs de condition ».

On le voit, le vocabulaire est explicite, qu'il s'agisse de l'« artifice » (*lenocinium*) ou de la « superfluité ». L'idéal de Naudé est celui de la mesure, soit que l'on manque de quelque chose par « avarice » ou que l'on se livre à la « prodigalité ». En résumé, même s'il y a une recherche de l'apparence et de la gloire, on privilégie la formation intérieure : l'esthétique de ces bibliothèques catholiques du XVII^e siècle prolonge d'une certaine manière les choix de la Réforme, et il n'y a là rien d'étonnant, puisqu'elles ont précisément pour objet de contrebalancer le travail de la « philologie » protestante. La bibliothèque de Mazarin répond à cet objectif, dans le palais du cardinal comme, plus tard, au Collège des Quatre nations (1688). Il est d'ailleurs fascinant de voir les contemporains, administrateurs et même bibliothécaires, prendre rang dans la série des bustes décorant telle ou telle bibliothèque, comme Lamoignon ou l'abbé Bignon à la Mazarine.

Nous retrouvons ici la chronologie dont Michel Foucault avait souligné la prégnance, s'agissant des catégories du discours scientifique. À la Renaissance, celui-ci ne peut être reçu comme discours de vérité que s'il est référé à une « autorité » (Hippocrate, Aristote, etc.) ou à une référence religieuse, mais l'idée s'impose, à partir de la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, selon laquelle les textes scientifiques sont conçus « dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable³⁷ ». Dans ses grandes lignes, la problématique du décor des bibliothèques renvoie à la même conjoncture.

Le primat du service

Avec la sécularisation croissante, nous basculons pourtant de plus en plus dans le schéma des Lumières, dont la caractéristique réside dans la réception universelle du paradigme de l'utilité : la bibliothèque devra être accessible à tous, et il sera de la responsabilité des grands d'assurer ce service de l'ouverture. Par suite, une concurrence certaine se développe bientôt : qui jouera le rôle du « passeur », de l'Église, de l'empereur, du roi ou du prince souverain, du magnat, du Parlement anglais, du Magistrat urbain ou de telle ou telle figure de noble ou de riche bourgeois³⁸ ? La politique de la Révolution française dans le domaine des bibliothèques n'a pas d'autre objet : il s'agit, en confisquant les collections appartenant à l'Église, puis celles des émigrés, de « libérer » le patrimoine livresque pour le mettre à la disposition du plus grand nombre. Le fait que cette politique échoue en définitive dans une large mesure, par suite de ses insuffisances et d'un certain nombre d'incohérences internes, ne retire rien à la validité de l'analyse.

Dans les premières décennies du XVIII^e siècle, les bibliothèques s'imposent toujours comme des étapes obligées du tour de formation ou du voyage savant, comme l'explique ce voyageur allemand qui accompagne le prince de Waldeck à Paris en 1727 :

Les curieux voyageurs, et sur tout ceux qui font profession de la littérature ne laissent pas, étant aux pays étrangers, de s'entretenir avec des savans et d'aller voir des bibliothèques³⁹.

Mais, désormais, ces bibliothèques seront ouvertes à tous : leur nombre, leur richesse et leur disponibilité donnent comme la mesure du degré de civilisation de telle ou telle ville. Nemeitz explique, notamment, que la supériorité de Paris dans le domaine des bibliothèques



serait due au fait que celles-ci sont non seulement nombreuses, mais aussi ouvertes au public : les voyageurs souhaitant voir des bibliothèques

en ont la meilleure occasion à Paris, car je ne crois pas qu'en aucun endroit du monde il y ait tant de belles bibliothèques ni un si grand nombre de savans que dans cette ville [...]. Il n'y a point de difficulté d'entrer dans [les bibliothèques] qui sont publiques certains jours de la semaine [...], puisqu'elles sont ouvertes à tout le monde. L'on y empoigne des livres, on les feuillète, on lit là-dedans, l'on en copie aussi quelques passages, étant assis à son aise : l'on parcourt les catalogues, et l'on se fait bailler par ceux qui sont constituez pour cette fin tels livres qui vous plairont. Étant une fois connu, l'on peut même en emporter quelques-uns chez soi, en s'obligeant par écrit à la restitution ⁴⁰.

28

Deux modèles : Vienne et Paris

Pourtant, de manière presque concomitante à Vienne et à Paris (mais pas à Londres...), le modèle politique de l'absolutisme impose que la première de ces bibliothèques soit celle du souverain. Nous ne nous arrêterons pas ici sur le très bel exemple de Vienne, présenté de manière détaillée par Hans Petschar : la *Hofbibliothek* constitue l'idéaltype de cette logique, à la fois par la localisation dans la ville (dans la résidence impériale, proche de l'église des Augustins), par les choix architectoniques (une salle à coupole) et par la définition d'une iconographie à la gloire de l'empereur et de sa lignée.

L'objectif est d'ordre politique : la gloire du souverain vient précisément de ce qu'il diffuse les Lumières et les rend accessibles. La *Hofbibliothek*, commencée en 1722-1723, est considérée comme l'une des plus belles d'Europe, et elle fera l'admiration du rédacteur de l'article « Vienne » de l'*Encyclopédie*. Le caractère spectaculaire de la *Prunksaal* se retrouve dans un grand nombre de bibliothèques baroques des maisons religieuses de l'Allemagne catholique et de l'Empire : la bibliothèque des bénédictins d'Admont est réaménagée par un architecte viennois en 1764-1776. Ce choix est suffisamment explicite pour se charger, à terme, d'une signification politico-religieuse : les Habsbourg sont les chantres de l'unité de l'Église – et de l'empire – et, lorsque la bibliothèque du collège calviniste de Sárospatak sera reconstruite par Mihály Pollack († 1835), on préférera, par manifestation d'indépendance, le néo-classique au rococo impérial ⁴¹.

Même schéma politique, avec d'autres choix stylistiques, à Paris, où la bibliothèque de référence est, depuis Colbert, celle du souverain. Après un certain nombre de projets avortés, Bignon réussit à lui donner une organisation stable (par les arrêts royaux de 1719 et 1720) et un cadre adapté à son statut comme à son rôle. Dans l'ancien palais Mazarin de la rue de Richelieu, où la Bibliothèque est ouverte à partir de 1729, il est particulièrement frappant d'observer que, si visiteurs et commentateurs louent la richesse des aménagements, l'accent est toujours mis par les responsables, à commencer par Bignon, sur une forme de sobriété qui prolonge la tradition du siècle précédent. Bignon est soutenu par le duc d'Antin, lorsqu'il

■ 40. Nemeitz, *ouvr. cité*, p. 249 et 282. ■ 41. Il n'est sans doute pas anodin d'observer que Pollack a aussi travaillé au château de Széchenyi à Nagycenk, ainsi qu'au Musée national à Pest. ■ 42. Nemeitz, *ouvr.*

cité, p. 257. ■ 43. Constantin, *ouvr. cité*, p. 72. ■ 44. Cf. « Le milieu des appareils », dir. Jean-Louis Déotte, dans *Appareil*, 2008, 1 (<https://appareil.revues.org/61>).



réussit à imposer ses vues, la première décoration des salles et des galeries (à l'origine, six grandes galeries) étant, d'après lui, constituée par les livres :

Un vaisseau tel que celui que vous avez est au-dessus de toute décoration [...]. Rien [...] ne peut plus en imposer aux étrangers et aux curieux que l'immense étendue de livres que l'on verra dans ce bâtiment...

De fait, les rayonnages sont en chêne, et l'attention avant tout donnée aux dispositifs relevant du rangement, de la conservation et de l'efficacité du service. Nemeitz, quand il la visite, peut y admirer un certain nombre de manuscrits et d'ouvrages anciens, qu'il décrit rapidement, mais aussi les principales pièces de curiosité, au premier chef le célèbre trésor du « Tombeau de Chilpéric » découvert à Tournai en 1653. Cette même absence relative d'ostentation se retrouve dans la nouvelle bibliothèque des Bénédictins de Sainte-Geneviève, où elle n'empêche pas l'attention donnée à la perfection et au caractère fonctionnel des aménagements :

Les armoires où les livres sont rangés sont d'une menuiserie très artiste, fermées avec du fil d'acier entortillé, entre lesquelles on a rangé à égale distance des bustes de plâtre représentant les effigies de personnes célèbres tant anciennes que nouvelles. Au milieu de cette bibliothèque, l'on voit aussi un horloge très curieux, et d'un côté est le Cabinet d'antiques, plein de choses rares et curieuses, sur tout de merveilleux effets de la nature. L'on en a la description imprimée in-folio...⁴².

Le programme du service s'impose partout depuis la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, comme nous le rappelle Constantin en 1841 : si l'on peut « arranger » avec goût, voire décorer un local de bibliothèque, on ne doit le faire que pour autant que les sommes disponibles

le permettront sans nuire aux acquisitions de livres ni aux appointements des employés. [...] Le local [...] n'augmente ni ne diminue le mérite des livres ; cependant l'élégance convenable et le confortable s'allient très bien avec les études, et contribuent beaucoup à ce qu'on ne recule jamais devant le travail dans un local clair, propre, ni trop froid en hiver, ni trop chaud en été, et garni commodément de tables et de chaises⁴³.

Par la suite, le décor devient une question qui paraît de plus en plus secondaire, par rapport notamment à l'architecture.

CONCLUSION

Nous avons privilégié dans notre présentation la trajectoire historique, qui permet de balayer la thématique du « décor des bibliothèques » dans le plus long terme. Bien entendu, d'autres approches seraient susceptibles de venir enrichir la synthèse, en faisant tout particulièrement appel aux champs de l'histoire de l'art et des disciplines connexes. Pour conclure en nous référant à ce dernier domaine, nous considérerons la bibliothèque comme un « appareil »⁴⁴ par le biais duquel un certain groupe, communauté ou collectivité, tient à disposition, dans des conditions et à l'usage d'un public précis, les textes et autres artefacts dont il estime avoir besoin

(pour un emploi qui n'est d'ailleurs pas nécessairement celui de la seule lecture). L'appareil en tant que concept se matérialise à travers un dispositif plus ou moins complexe intégrant aussi bien le local (meuble, pièce ou ensemble de pièces, bâtiment) que ses aménagements (la *dispositio*) et sa « présentation »⁴⁵, dont les éléments relevant de l'esthétique et, pour ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, de la décoration. L'appareil se définit en tant que tel par l'expression symbolique sur laquelle il débouche ou à laquelle il s'applique.

Le moment critique de la pratique et de la théorie du décor sera le plus aisément mis en évidence par le jeu de l'opposition entre deux modèles.

On se souvient de la thèse d'Erwin Panofsky, lequel interprète le triomphe de la construction nouvelle de la perspective élaborée à la Renaissance comme rendant compte d'une « forme symbolique » qui renvoie elle-même, dans l'ordre de la représentation figurée, à la construction de l'objectivisation du monde extérieur, au premier chef par les savants et par les artistes⁴⁶. Le procédé est décrit, en peinture, par Pierre Francastel comme celui du « cube scénographique », dans le cadre duquel le monde extérieur est rendu dans les conditions d'objectivisation les plus précises possible⁴⁷. Cette construction théorique rappelle celle de la cartographie : la vision naturelle de l'homme est courbe, et la perspective moderne permet d'en rendre compte en perdant le moins d'informations possible, de même que les différentes projections, dont celle de Mercator, permettent de rendre compte au mieux de la rotondité du globe terrestre.

Un genre privilégié qui se développe dans le cadre du cube scénographique et de la perspective est celui du portrait, dont nous avons dit l'importance pour le décor des bibliothèques de la Renaissance et de l'âge classique, tout particulièrement dans la géographie de la Réforme (mais non pas exclusivement, comme le montrent de nombreux bâtiments jésuites⁴⁸).

Les procédés du baroque innovent par rapport à ce modèle, notamment en réintroduisant les dispositifs architecturaux dans la peinture elle-même : il s'agit d'accentuer l'efficacité de la représentation en renforçant l'effet de profondeur, la troisième dimension, par l'utilisation du trompe-l'œil, de manière à faire déboucher la scène reproduite sur un monde supérieur – celui de la connaissance en soi, du mystère de l'Église de Rome, du surnaturel et du divin. Le procédé fait penser à une forme de sublimation : le travail humain est symbolisé par la masse des connaissances réunies dans la bibliothèque et par l'activité des utilisateurs qui s'y trouvent ponctuellement ; il est englobé et dépassé à la fois par l'architecture imposante qui l'abrite, et par les éléments du décor qui le subliment en dévoilant la Révélation. Dans tous les cas se pose encore la question du rôle : celui qui remplira le rôle de médiateur, qu'il s'agisse de l'Église, du pape ou du prince, est aussi mis en évidence par les éléments de décoration, comme le montrent les exemples aussi bien de Leyde que de Vienne.

L'« appareil » de la bibliothèque fonctionne ainsi comme une machine qui réunit et qui organise les connaissances et les pratiques de leur travail, s'agissant tant de leur production passée que de leurs actualisations présentes et futures. Il détermine aussi leur valeur, en fonction du sens qu'il leur donne. Il reste à entrer dans les analyses plus précises, et à découvrir les actes du colloque : au lecteur, maintenant, de tourner les pages.

■ 45. Si nous continuons à filer la métaphore de la rhétorique, cette opération correspond à celle de l'*elocutio*. ■ 46. Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais*, trad. fr., Paris, Éditions

de Minuit, 1975. ■ 47. Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, 1^{re} éd., Paris, Audin, 1951. ■ 48. Voir p. 12, ill. 1 (Valenciennes).

ELMAR MITTLER

Kunst oder Propaganda? Bibliothekarische Ausstattungsprogramme als Spiegel kultureller Entwicklungen und Kontroversen in Renaissance, Gegenreformation, Aufklärung und Klassizismus

Der Terminus Bibliothek wird schon seit frühester Zeit in seiner Doppelbedeutung als Sammlung von Schriften und als Behälter zu ihrer Aufbewahrung verstanden. Mit der wachsenden Zahl der Schriftträger werden aus den einfachen Behältern bald Bücherschränke, Bibliotheksräume und Bibliotheksbauten. Kann man in Ägypten beobachten, dass der Katalog der Bibliothek des Tempels in Edfu auf den Wänden des Raumes zu finden ist,¹ so sind bald Schmuckelemente für die Bauten überliefert, die auf den Inhalt der Bibliothek verweisen können, aber auch wichtige Zeugnisse für ihre Rolle darstellen und die Ziele offen zu Tage treten lassen, die mit den Literaturbeständen verfolgt werden. Wie in dem folgenden Beitrag an einigen Beispielen mit Schwerpunkt in der Zeit vom 16. bis 18. Jahrhundert gezeigt werden kann, sind neben den Beständen die Ausstattungsprogramme der Bibliotheken kulturhistorische Dokumente, an denen sich mit geradezu seismographischer Deutlichkeit geistige und politische Veränderungen ihrer Zeit ablesen lassen.

VON DER BILDLICHEN PRÄSENZ DER AUTOREN ZUR VISUALISIERUNG HUMANISTISCHER BILDUNGSPROGRAMME – VON DER ANTIKE BIS ZU PAPST SIXTUS IV

Alberti stellt in seinen für die Renaissance epochemachenden „Zehn Büchern über die Baukunst“ noch nüchtern fest: „In den Bibliotheken werden den vorzüglichsten Schmuck die große Zahl und die große Seltenheit der Bücher bilden“, erwähnt aber auch Tiberius, der „mit Recht die Bilder der alten Dichter den Bibliotheken“ gewidmet habe. Ähnlich stehen für Justus Lipsius zunächst die Bücher im Vordergrund. Er empfiehlt aber auch die lobenswerte Sitte wieder aufzugreifen, Bildnisse von Gelehrten bei den Büchern aufzustellen, die auf Asinius Pollio zurückgehe,² der die erste öffentliche Bibliothek in Rom gegründet hat. Lipsius erwähnt auch kleinere Statuen und Portraits, die meist auf den Pulten vor den zugehörigen Büchern aufgestellt gewesen seien. Dieser bildliche Schmuck der Bibliotheken hatte so praktischen und dekorativen Charakter. Die Tradition, Bildnisse von Dichtern und Philosophen im Bereich auch privater Bibliotheken anzubringen, ist uns für die Antike z. B. von Seneca bis in

1. Philippe Matthey: Von „heiligen“ Büchern und wissenschaftlichen Schriften; Bibliotheken im alten und hellenistischen Ägypten. Wolfram Hoepfner (Hg.): Antike Bibliotheken. Mainz 2002, S. 16–18, hier S. 18 mit Abb. 27. ■ 2. Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst. Wien 1912, S. 463. Thomas Stäcker: Lipsius' De Bibliothecis

Syntagma. http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=edoc/ed000001&pvpointer=o&pvID=pv_trans-trans&distype=optional&xmldr=tei-transcript.xml&xslrdr=tei-transcript.xml&xmld2=tei-translation.xml&xslrdr=tei-translation.xml <30. 03. 2014>.



1. Menander bei der Lektüre in einer Schriftrolle. (Pompeji, Casa del Menandro).



1. Augustinus mit Codex und Textrolle. (Rom, Lateran).

die Zeiten von Eucherius (vor 410 – um 450) bekannt; sie wurde auch in christlicher Zeit mit entsprechend geändertem Programm fortgesetzt, wie wir z. B. von den Bibliotheken Papst Agapets oder Isidors von Sevilla wissen.³

Als malerische Zeugnisse für die Tradition finden wir z. B. im Haus des Menander in Pompeji den lesenden Dichter mit der Rolle in der Hand⁴ [Abb. 1] die Augustinusdarstellung aus dem 6. Jahrhundert zeigt den christlichen Charakter der Lateranbibliothek [Abb. 2].⁵ Der Kirchenlehrer ist entsprechend der medialen Entwicklung in dieser Zeit mit Rolle und Codex dargestellt.

Im Mittelalter sind in vielen Klosterbibliotheken Bildprogramme mit den Kirchenlehrern erhalten, die durch Aufnahme der Ordensgründer und wichtiger christlicher Gelehrter erweitert werden (z. B. in den Schlusssteinen der Augustinerbibliothek in Erfurt⁶ oder in Eberhardsklausen,⁷ wo sich zusätzlich (wohl aus dem 16. Jahrhundert stammende) Darstellungen auf den Wänden finden.

In der wahrscheinlich 1475–1476 von Domenico und Davide Ghirlandaio freskierten Bibliothek Papst Sixtus IV. befindet sich der Lesende an den Pulten der Lateinischen Bibliothek erstmals umgeben von Philosophen des Altertums (Aristoteles, Diogenes von Sinope, Cleobolus, Antisthenes, Sokrates und Plato) in der Westhälfte [Abb. 3] und den Kirchenvätern (Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregor der Große) sowie zwei Theologen des Mittelalters (Thomas von Aquin und Bonaventura) in der Osthälfte. Das Programm, das Sixtus IV. zugeschrieben wird, und möglicherweise noch vor Einstellung seines humanistischen Bibliothekars Platina erstellt wurde, steht durch die den Gelehrten zugeordneten Schriftbänder

■ 3. Zeugnisse bei John Willis Clark: The care of books; An essay on the development of libraries and their fittings, from the earliest times to the end of the 18th Century. Cambridge 1901, S. 22f. S. 45–47; für Isidor ausführlich Jacques Fontaine: Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique. Paris 1959, S. 439. ■ 4. Peter Knüvener: Private Bibliotheken in Pompeji und Herculaneum. In: Hoepfner (Anm. 1) S. 81–85, hier S. 83 Abb. 110. ■ 5. Horst Blanck: Das Buch in der Antike. München 1992 (Beck's archäologische Bibliothek), S. 166f. ■ 6. Edgar Lehmann: Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster im Mittelalter. Berlin 1957 (Schriften zur Kunstgeschichte. 2) S. 33 und Abb. 58–63. ■ 7. Ebda S. 33 und Abb. 37. ■ 8. José Ruyschaert: La bibliothèque Vaticane dans les dix premiers années du pontificat de Sixte IV. Archivum Historiae Pontificae 24 (1986), S. 71–90, hier S. 81; die Lünettenbilder Ghirlandaio's würdigt zusammenfassend Ronald G. Kecks: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance. München 2000 (Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 4. Folge 2) S. 199–203. Zur Ausstattung der Bibliothek vgl. Clark (Anm. 3) S. 202–227 und Redig de Campos, Deoclecio: I Palazzi Vaticani. Bologna 1967, S. 57–63. Ein umfangreicheres Programm, das antike und christliche Vertreter auch anderer wichtiger Disziplinen wie der Staatslehre und der Naturwissenschaft umfasst, findet sich einige Jahrzehnte später an der von Bernardo Clesio in Auftrag gegebenen Decke der bischöflichen Bibliothek im Castel del Buonconsiglio zu Trient. Vgl. Thomas Hirthe: Zum Programm des Bibliothekssaals der Libreria Marciana in Venedig. In: Carsten-Peter Warncke, (Hg.): Ikonographie der Bibliotheken. Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens. 17) S. 107–158, hier S. 127. Das Inventar der Bibliothek findet man bei Eugène Müntz; Paul Fabre: La Bibliothèque du Vatican au

xv^e siècle d'après des documents inédits: contributions pour servir à l'histoire de l'humanisme. Paris 1887 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome; BEFAR. École française Athen) S. 159–250. Zu den Bestrebungen Nikolaus V. vgl. Anthony Grafton: Commerce with the classics; Ancient books and Renaissance readers. Ann Arbor 1997 (Jerome lectures 20). S. 24–26. ■ 9. Wolfgang Liebenwein: Studiolo; Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1974 (Frankfurter Forschungen zur Kunst Bd. 6) S. 90f.; Zur Verbindung von Politik und Kunst Bernd Roock; Andreas Tönnemann: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Berlin 2005 und Claudia Brink: Arte e Marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien; München, Berlin 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien 91) S. 95–106. Zur künstlerischen Ausgestaltung des Studiolo vgl. neben Luciano Cheles: The Studiolo of Urbino; An iconographic investigation. Wiesbaden 1986 die Dissertation von Kerstin Kühnast: Studien zum Studiolo zu Urbino, 1987, die sich sehr intensiv mit der Entstehungsgeschichte und dem Gelehrtenprogramm auseinandersetzt. Interessantes visuelles Material bietet Robert Kirkbride: Architecture and memory; The Renaissance studioli of Federico de Montefeltro. New York 2008 (Gutenberg-e series), das auch online zugänglich ist. <http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/>. Zum Verhältnis Studiolo (auf das Studiolo in Gubbio kann hier nicht eingegangen werden) – Bibliothek vgl. immer noch Jan Lauts; Irmilind Luise Herzner: Federico de Montefeltro, Herzog von Urbino; Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste. München 2001, sowie Simonetta, Marcello; Alexander, J. J. G (Hg.): Federico da Montefeltro and his library. Milano, Città del Vaticano 2007.



3. Socrates und Plato (Rom, Vatikan, Bibliothek Sixtus IV).

noch in mittelalterlicher Tradition; es werden Maximen der Philosophie und Theologie vorgetragen, aber auch auf die Notwendigkeit des Studiums hingewiesen, das zu menschlicher und göttlicher Weisheit führe.⁸ In den Lünettenfresken Domenico Ghirlandaios erscheint damit erstmals eine Themenkombination, die sich durch die bibliothekarischen Bildprogramme der nächsten Jahrhunderte ziehen wird. Sind an den Wänden antike und christliche Geistesgrößen sozusagen auf Augenhöhe versammelt, so standen sie in der Bibliothek Sixtus IV. in Fortsetzung der Bestrebungen Nikolaus V., die Tradition umfassender Bibliotheken des Altertums fortzusetzen und noch zu erweitern, die Texte der Antike ebenso wie die der Kirchenväter und neuerer Theologen sowie die Offenbarung in der Bibel einträchtig und sich ergänzend zur Verfügung – Bildprogramm und Inhalt der Bibliothek verstärken sich gegenseitig und fordern den dort Studierenden zum offenen Zwiegespräch auf. Das weist auf Raffaels Stanza della Segnatura voraus, wo die harmonische Zusammenführung von Antike und Christentum ihren Höhepunkt erreicht.

BIBLIOTHEKSPROGRAMME ALS SELBSTDARSTELLUNG – FEDERICO DA MONTEFELTRO, PICCOLOMINI-BIBLIOTHEK, LIBRERIA MARCIANA (VENEDIG)

Auch im, auf 1476 datierten aber wahrscheinlich in mehreren Etappen und teilweise später entstandenen, kostbaren Studiolo des Federico da Montefeltro in Urbino findet man auf Einzelbildern Geistesgrößen der Antike und des Mittelalters in Eintracht miteinander vereint.⁹ Die Intarsienarbeiten des Sockels mit ihrem ausgefeilten Programm und den raffinierten Trompe-l'œil sind von ausgesuchter Qualität; die 28 Ölgemälde auf Holz, die von flandrischen Malern ausgeführt wurden, brachten neue Techniken und künstlerische Impulse der Personendarstellung nach Italien. Die Personendarstellungen sind meist nicht mehr statisch in Frontalansicht zu sehen, sondern in Zweiergruppen entsprechend dem sorgfältig erhobenen Kenntnisstand der Zeit zum Dialog bereit porträtiert. Die ganz auf den Fürsten ausgerichtete Auswahl zeigt sich auch darin, dass er Personen der Gegenwart wie den kurz vorher

verstorbenen Papst Pius II. und seinen damals noch lebenden Lehrer, Vittorino da Feltre, in das Programm aufnimmt. Seine Bibliothek entsprach dem Bildprogramm: von der Antike über die Bibel und die Kirchenväter zu den mittelalterlichen Theologen, von der Literatur eines Dante und Petrarca bis zu modernen historischen und geographischen Werken war alles von Rang und Namen in den für ihn von Vespasiano da Bisticci zusammengestellten oder hergestellten Handschriften von erster Qualität vorhanden, die im Erdgeschoss des Palastes auch für Benutzer zugänglich waren. Sie waren aber auch voll, ja übertoll mit Bildern und Impresen des Fürsten ausgeschmückt, die wir auch im Studiolo finden. Inmitten der Gelehrten befand sich wahrscheinlich auch das berühmte Bild, das den Condottiere mit seinem Sohn Guidobaldo als Lesenden in voller Rüstung mit abgelegtem Helm zeigt. Sein Ziel, sich selbst im stillen Gespräch in ihre Welt zu integrieren, ist deutlich erkennbar. So gelang dem 1474 zum Herzog ernannten Federico, der wohl nur über einen Mord an seinem Halbbruder zur Herrschaft gelangt war, die perfekte Inszenierung als idealer Fürst, der sich in den Künsten wie im Kriege (*arte e marte*) gleichermaßen auszeichnet.

Erstmals dient in der 1495–1497 errichteten Piccolominibibliothek am Dom in Siena das Bildprogramm vollständig der Verherrlichung einer Persönlichkeit: die Taten Enea Silvio Piccolominis (Papst Pius II.), werden in zehn großformatigen Fresken Pinturicchios gefeiert.¹⁰ Der Memorialbau für den dort begrabenen Papst und seinen Neffen knüpft bewusst oder unbewusst an antike Vorbilder an, wie sie sich insbesondere bei der Trajanssäule¹¹ und in der Celsusbibliothek in Ephesus erhalten haben, wo Trajan zwischen seinen Bibliotheksbauten und der vornehme Römer in dem von seinen Söhnen gestifteten Prachtbau (dessen Fassade heute wieder aufgerichtet ist) bestattet wurden.¹²

Für die zunehmend von humanistischen Vorstellungen geprägte Bildwelt in den Bibliotheken wurde die Forderung des Horaz „*Ut pictura poesis*“ auch im Umkehrschluss relevant. Wie die Dichter sollten die Maler nützen oder erfreuen oder das für das Leben Angenehme und Nützliche ansprechen („*prodesse*“ oder „*delectare*“ oder „*simul iucunda et idonea dicere vitae*“).¹³ Auch das 1569 fertiggestellte Bildprogramm der Libreria Marciana in Venedig¹⁴ ist diesen Forderungen verpflichtet. Es ist ein erstes Beispiel für ein politisch geprägtes Programm in einer Bibliothek. Den Grundstock der Bibliothek hatte Kardinal Bessarion schon 1468 mit der Schenkung seiner Büchersammlung von 468 griechischen und 264 lateinischen Handschriften an die Aedes Beatii Marci gelegt. Damit kam sie in die Zuständigkeit der Prokuratoren, die (als weltliche Einrichtung) das Vermögen der Kirche San Marco verwalteten. Es sollte fast ein Jahrhundert dauern, bis die Bibliothek in das berühmte Gebäude gebracht werden konnte, das von Sansovino als erster Renaissancebau Venedigs gegenüber dem Dogenpalast (und durchaus in einer gewissen Konkurrenz der Prokuratoren zu diesem) erstellt wurde. Hinter dem gemeinsamen Eingang führte die aufwendig gestaltete Treppe neben der Biblio-

■ 10. Christiane Esche: Die Libreria Piccolomini in Siena. Frankfurt am Main, Freiburg (Breisgau) 1992 (Europäische Hochschulschriften Reihe 28. 136) S. 59–89. ■ 11. Blanck (Anm. 5) S. 196. ■ 12. Wolfram Hoepfner: Die Celsus-Bibliothek in Ephesos. In: Hoepfner (Anm. 1) S. 123–126, hier S. 123. ■ 13. Maria Luisa Ricciardi: Biblioteche dipinte; Una storia nelle immagini. Roma 1996 (Il bibliotecario Nuova serie, Manuali 12). S. 11–17. ■ 14. Zum Gesamtgebäude vor allem Thomas Hirthe: Die Libreria des Jacopo Sansovino. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 37 (1986), S. 131–167, Wolfgang Wolters: Der Bilder-

schmuck des Dogenpalastes; Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1983. S. 24–27 und Deborah Howard: Jacopo Sansovino; Architecture and patronage in Renaissance Venice. New Haven 1975, S. 17–28. ausführlich zum Programm Hirthe, Bibliothekssaal (Anm. 8), der eingehend auf ältere Beschreibungen eingeht und insbesondere kritisch auf Nicola Ivanoff: La Libreria Marciana; arte e iconologia. Saggi e memorie della storia dell'arte 6 (1967), S. 33–78. Ergänzend sei noch auf Ricciardi (Anm. 13) S. 33–44 hingewiesen.

thek auch in die Amtsräume der Procuratoria Supra; das Vestibül, mit dem meist als Allegorie der Weisheit (alternativ der Geschichte) ausgelegten Fresko Tizians diente der Scuola, in der junge Adelige der Stadt in die „studia humanitatis“ eingeführt wurden; 1591–1596 wurde es als Antikenmuseum für die Sammlung Grimani umgebaut. Auch die Allegorien in den 21 Deckentondi des Bibliothekssaals greifen weitgehend auf die Antike zurück [Abb. 4]. Diese sind nicht linear, sondern in wechselnder Ausrichtung so angeordnet, dass sie nur betrachtet werden können, wenn man sich relativ frei durch den Raum bewegen kann. Die 1560 umgezogenen Handschriften wurden als „libri cathenati“ auf Pulten (mit einem Mittel- und zwei Seitengängen) untergebracht; diesen Auftrag erhielt jedenfalls 1558 der neu bestellte Bibliothekar Bernardin Logiovar von den Riformatori der Universität Padua, die zu diesem Zeitpunkt für die Aufsicht der Bibliothek zuständig waren. Später wurden die Pulte durch Wandschränke unterhalb der Philosophenbilder ergänzt; schon 1582 waren die Fenster gegen Westen mit Regalen zugestellt worden. Im Bildprogramm wird – darüber sind sich die unterschiedlichen Interpreten einig – das Wertesystem der führenden venezianischen Gesellschaft propagiert – insbesondere das der Auftrag gebenden Prokuratoren. Wichtigste Themen sind scientia und virtù als die Grundlagen der idealen Herrschaft. Diese sollen durch die Bibliothek wesentlich befördert werden. An den Wänden sind nur antike Gelehrte dargestellt, die mit lebhaften Gesten den Besucher zum Studium animieren. Schon Bessarion hatte in seiner Schenkung den hohen Wert der Büchersammlung und ihre Verbindung mit Byzanz dargelegt. Sie sei voller Stimmen der Weisen, die zum Leser sprechen und ihn belehren. Doch erst ein Senatsbeschluss von 1515 griff seine humanistischen Gedankengänge auf und betonte

35



4. Bibliothekssaal der Biblioteca Marciana, „Salone Sansoviniano“, Venedig.

die Bedeutung der Bibliothek für Gelehrsamkeit und Bildung, aus denen gute Sitten und alle Tugenden entsprängen; ihre antiken Bücher führten den Lebenden Weisheit, Ethik, Gesetz und Glauben der Alten vor Augen. Wohl eingerichtete Städte sollten – wie Rom, Athen und andere – durch ihre Bibliotheken glänzen. Es dauerte aber noch einmal fast zwanzig Jahre, bis 1532 auf Drängen Victor Grimani und des Dogen Andrea Gritti der Beschluss der Prokuratoren zum Neubau der Bibliothek gefasst wurde, der 1536 als erste Maßnahme der Neugestaltung des Markusplatzes und der Piazzetta vor dem Dogenpalast als Auftrag an den „proto di San Marco“, Jacopo Sansovino, ging. Als sie vollendet war, konnte Venedig seine Idealstaatlichkeit mit den historischen Schätzen der Bibliothek und ihrer bildlichen Ausstattung, dem Gebäude der Libreria und den anderen durch Sansovino selbst oder in seiner Nachfolge erstellten Bauwerken aber auch durch Platzgestaltungen „secondo l'antica disciplina di Vitruvio“ für alle sichtbar unter Beweis stellen.¹⁵

DER ZENITH DER HARMONIE VON HUMANISMUS UND CHRISTENTUM – RAFFAELS STANZA DELLA SEGNETURA

In der Piccolominibibliothek – an deren Ausmalung Raffael als Gehilfe mitgewirkt hat – ist die Funktion des Raumes trotz des ganz auf die Person des Papstes ausgerichteten erzählerischen Bildprogramms durch das Bibliotheksmobiliar in der Sockelzone augenfällig. Derartig

■ 15. Vgl. Hirthe, *Libreria* (Anm. 14) insbesondere S. 152. Das Testament des Bessarion bei Jacopo Morelli: *Della pubblica libreria di San Marco in Venezia: Dissertazione storica*. Venezia 1774, ff. XIII–XVI; das Dekret des Senates ebda XXXI. Vasari's Äußerung (Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. con nuove annotatione e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze 1881 Bd 7. 502f. 3) entspricht nicht ganz der freien Art des Umgangs mit Formen all'antica; vgl. Howard (Anm. 14) S. 27. Vgl. auch Wolfgang Lotz: *The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 22.1 (1963), S. 3–12. Zum Bibliotheksraum vgl. Marino Zorzi: *La Libreria di San Marco; Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*. Milano 1987 (Collana di studi. Ateneo Veneto, 1.) S. 160f. sowie Zorzi, Marino: *Profilo storico*. Zorzi, Marino (Hg.): *Biblioteca Marciana Venezia*. Firenze 1988, S. 13–34., hier S. 26. und Valcanover, Francesco: *Profilo artistico*. Ebda S. 35–49, hier S. 47. ■ 16. Franz Wickhoff: *Die Bibliothek Julius II.* Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 14 (1893), S. 49–64, Julian Klaczko zunächst in *Revue des deux mondes* 1886 dann in: *Rome et la Renaissance: Essais et esquisses*. Jules II. Paris 1888 und in 2. Aufl. 1902. Vgl. in jüngerer Zeit (contra) insbesondere Herbert von Einem: *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*. Opladen 1971 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 169 sowie (pro) Shearman, John K. G.: *The Vatican Stanze: functions and decorations*. London 1972 (Italian lecture, British Academy 1971). ■ 17. von Einem (Anm. 16) S. 12–14 Ernst Steinmann: *Die Sixtinische Kapelle*. München 1905, Bd. 2: Michelangelo. S. 44. und ergänzend S. 48. ■ 18. Liebenwein (Anm. 9) S. 60–63 und S. 71–73. Zu Avignon vgl. auch André Masson: *Le Décor des bibliothèques du Moyen Âge à la Révolution*. Genève 1972 (*Histoire des idées et critique littéraire*, No. 125) S. 41, Léon Honoré Labande: *Le Palais des papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*. Marseille, 1925, Bd 1, S. 98–103; Bd 2, S. 19–30. ■ 19. Francesco degli Albertini: *Opusculum de mirabilibus Novae*

et veteris Urbis Romae editum a Francisco de Albertinis Clerico Florentino. Romae 1510, Fol. Z III, V. ■ 20. Masson (Anm. 15) S. 53. ■ 21. Wickhoff (Anm. 16) glaubt aus der Wortwahl Albertinis ableiten zu können, dass dieser nicht Gemälde sondern die Aufstellung von Astrolabien meint. Shearman (Anm. 16) S. 47. Anm. 91; siehe auch Deoclecio Redig de Campos: *Raphael's Fresken in den Stanzen*. Stuttgart 1984, S. 21. ■ 22. Redig, Palazzi (Anm. 8) S. 102 sowie Redig, Stanzen (Anm. 21) S. II. Anm. 2; Arnold Nesselrath, Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura. *The Burlington Magazine* 142 (2000), S. 4–12) stärkt diese Meinung in dem er Fragmente Lottos in der Stanza di Eliodoro nachweist. Lottos Hand sieht Nesselrath übrigens auch in der Präsentation der Pandekten in der Stanza della Segnatura Vgl. ebda auch S. 7, Anm. 9. ■ 23. Shearman (Anm. 163) S. 14 und S. 47, Anm. 92 sowie Jules Dorez: *La bibliothèque privée du Pape Jules II.* *Revue des bibliothèques* 6 (1896), S. 97–121, dort die Liste der Bestände der Bibliothek: S. 109–119. Dorez spricht sich allerdings mit Klaczko (Anm. 16) S. 207 ff. dezidiert gegen die Verwendung als Bibliotheksraum aus. ■ 24. Bei der Einrichtung der Bibliothek Julius II. gehen Wickhoff (Anm. 16) und Oskar Fischel: *Raphael*. Berlin 1962, S. 52f. von der Aufstellung von Pulten aus. Bei Clark (Anm. 8) S. 215 und im Grundriss nach S. 208 finden sich in der Bibliotheca Secreta und der Bibliotheca Pontifica Sixtus IV. neben Pulten Spallera – Panele mit bankartigen Behältern-, deren erhaltene Reste Clark abbildet (Anm. 3, Fig. 101 nach 220). ■ 25. Vasari (Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. con nuove annotatione e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze 1879, Bd 4, S. 337f.) erwähnt außer der Sockelverkleidung auch mit Perspektiven geschmückte Sitze als Auftrag Julius II. Ihm folgte Redig Stanzen (Anm. 21), vor allem aber auch Georg Leyh: *Die Camera della Segnatura – ein Bibliotheksraum?* Festschrift für Georg Leidinger: zum 60. Geburtstag am 30. Dezember 1930. München 1930, S. 171–177, hier 176f.; ähnlich schreibt André Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de*

eindeutige Hinweise auf den Raumcharakter fehlen in der von Julius II. im Rahmen der Neugestaltung des zweiten Obergeschosses des Palastes Nikolaus V. in Auftrag gegebenen Stanza della Segnatura im Vatikan. Wickhoff hat vor allem aus dem bildlichen Programm der 1508–1509 entstandenen Fresken Raphaels die Verwendung als Bibliotheksraum abgeleitet. Klazko hat ihm schon kurz danach heftig widersprochen. Er hält wie viele andere – von seiner Bezeichnung abgeleitet – den Raum für den Tagungsort der Segnatura della Grazia.¹⁶ Ist schon dies seither immer wieder umstritten, so greift von Einem noch eine andere Version auf: Aufgrund der Schilderung Albertinis von 1509 hatte schon Steinmann den Bibliotheksraum Julius II. im dritten Obergeschoss angesiedelt, zu dem von den Gemächern Papst Julius II. eine innen liegende Treppe neben der Nikolauskapelle geführt habe.¹⁷ Das erscheint grundsätzlich nicht ausgeschlossen; der Zugang zu einer Bibliothek über eine Treppe aus den privaten Gemächern in einem darüber gelegenes Geschoss entspricht durchaus Raumkonstellationen, die sich im päpstlichen Palast in Avignon zwischen dem Studio und der Bibliothek Benedikts XII. oder im Medicipalast zwischen Scrittoio und Bibliothek finden lassen.¹⁸ Albertini beschreibt die „hängende Bibliothek“ (*biblioteca pensilis*) als einen kostbaren Raum, der mit „signisque planetarum et coelorum“ geschmückt sei,¹⁹ was in keiner Weise der Ausmalung der Stanza della Segnatura entspricht. Damit muss aber nicht eine Ausmalung wie der „Himmel von Salamanca“ in der dortigen alten Universitätsbibliothek gemeint sein.²⁰ Wickhoff sieht darin die Aufstellung von Astrolaben, Shearman, der Albertinis Beschreibung die Detailgenauigkeit abspricht, denkt an die Aufstellung von Erd- und Himmelsgloben.²¹ Redig de Campos – einer der besten Kenner der komplexen Geschichte der Vatikanischen Paläste – kann die Zuweisung der Bibliothek ins 3. Obergeschoss nicht nachvollziehen; er zieht als ihm sicher erscheinendes Zeugnis einen Zahlungsvermerk aus dem Jahre 1509 heran, der die heutige Stanza di Eliodora als neben der „oberen Bibliothek“ liegend charakterisiert – das wäre die Stanza della Segnatura – die untere die im Erdgeschoss befindliche Bibliothek Sixtus IV.²² In jedem Fall muss man sich darüber im Klaren sein, dass die Annahme, bei der Stanza della Segnatura handelte es sich um einen für Bibliothekszwecke geschaffenen Raum, nur eine Hypothese ist. Von daher ist es richtig, Shearmans Vorschlag zu folgen, deren mögliche Randbedingungen auf Konsistenz zu überprüfen. Er wäre wohl von der Größe her für die Unterbringung der rund 220 Bände umfassenden Büchersammlung Julius II.²³ gut geeignet gewesen. Dabei kann man davon ausgehen, dass die Bücher – dem Charakter einer privaten Bibliothek entsprechend – nicht auf Pulten angekettet lagen. Am ehesten einleuchtend erscheint es, mit Leyh anzunehmen, dass die von Vasari als Auftrag Julius II. beschriebenen Intarsien des Fra Giovanni da Verona mit perspektivischen Darstellungen ähnlich wie die heute in der Sala delle Scrittori aufgestellten Möbel aus der Bibliothek Sixtus IV. als Spallera – mit Intarsien geschmückten Paneelen mit darunter stehenden bankartigen Bücherkästen – ausgestaltet waren.²⁴ Obwohl die Intarsienverkleidung dem Sacco di Roma zum Opfer gefallen ist, hat sich möglicherweise in der sie ersetzenden Ausmalung in der Sockelzone unter dem Fresko des Parnass noch die frühere Struktur mindestens teilweise erhalten. Hier allerdings ergibt sich die weitere Schwierigkeit, dass diese nicht von Julius II. – wie es bei Vasari heißt – sondern erst von Leo X. beauftragt und bezahlt worden sind.²⁵ Auffällig – aber bisher anscheinend noch wenig beachtet – ist die Unterkante von Raffaels Lünettenausmalung: Während sie in den übrigen Räumen normalerweise mit Türhöhe abschließt, ist sie in der Stanza della Segnatura tiefer gezogen und könnte

– wie das vergleichsweise in der Piccolominibibliothek in Siena der Fall war – auf das etwa mannshohe Bibliotheksmobiliar Rücksicht genommen haben. Für die Bibliotheksnutzung spricht auch die Beobachtung von Shearman, dass die Stanza della Segnatura als einziger in dieser Raumfolge keinen Kamin enthält.²⁶ Bei Unterbringung der Bücher an den Wänden wäre es wohl auch möglich gewesen, die Sitzungen der wenige Köpfe umfassenden Signatura gratiae unter Vorsitz des Papstes in diesem Raum abzuhalten, anders als beim größeren Gremium der Signatura iustitiae.²⁷ Demgegenüber ist es weniger wahrscheinlich, dass die Bezeichnung des Raumes – dem Charakter der gelegentlich auch als scrittoio bezeichneten studioli entsprechend –²⁸ nur daher komme, dass er dem Papst dazu gedient habe, „die Akten zu zeichnen und zu siegeln (signare)“.²⁹ Es ist wohl ziemlich deutlich geworden, dass vieles

Laurent le Magnifique : études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien. Paris 1959 (Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris – Institut d'Art et d'Archéologie, Paris) S. 469–484, hier S. 471f. den Auftrag für die Intarsienarbeiten Julius II. zu. Shearman dagegen (ebda) S. 15. und S. 49. Anm. 98 geht davon aus, dass Leo X. die Bücherbestände nach dem Tode Julius II. hat entfernen lassen, um den Raum zwar weiter als studio, aber mit dem Schwerpunkt eines Musikzimmers (Shearman, ebda S. 21) zu nutzen; die Intarsienarbeiten des Fra Giovanni, der nachweislich auch die Tür zwischen Stanza della Segnatura und Stanza dell'Elidoro für Leo X. mit Musikmotiven erstellt hat, seien an die Stelle von Regalen getreten (Shearman, ebda S. 54 Anm. 127). Leyhs und Shearmans Vorstellungen ließe sich verbinden, wenn Fra Giovanni im Auftrag von Julius II. die Pallera mit Kästen und Intarsienverzierungen erstellt hätte, die von ihm nach Entfernung der Buchbehälter für Leo X. bis zum Fussboden ergänzt wurden; diese Einrichtung wäre dann beim Sacco di Roma zerstört und in der späteren Ausmalung (teilweise?) wieder aufgegriffen worden. Vgl. ergänzend zur Sockelmalerei Heinrich Pfeiffer: Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Roma 1975 (Miscellanea historiae pontificiae). S. 36f. ■ 26. Redig, Stanzen (Anm. 21) gibt (ungez. S. 203–208.) in seinen Schemata als Maße für die Höhe der Sockelzonen an den Wänden an: Stanza della Segnatura 2.00–2.04, Stanza di Elidoro 3.07–3.13, Stanza dell'Incendio 2.79–2.87. Shearman (Anm. 16) S. 15, weist außerdem darauf hin, dass der Mosaikfußbodens so ausgerichtet ist, dass er einem dort Sitzenden den Blick nach Norden auf den Belvedere ermöglichte – also die seit Petrarca für Studioli kennzeichnende Öffnung ins Freie bot. Sein Arbeitsplatz war ebenfalls in einem Raum ohne Kamin nach Norden ausgerichtet (vgl. Liebenwein (Anm. 9) S. 49). ■ 27. Pfeiffer, Heinrich: Die Predigt des Egidio von Viterbo über das Goldene Zeitalter und die Stanza della Segnatura. In: Restle, Marcell; Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hg.): Festschrift [für] Luitpold Dussler. München, Berlin 1972, S. 237–254, hier S. 248, Anm. 2. Auch Nesselrath (Anm. 22, S. 247f.) schließt weitere Nutzungen nicht aus. Shearman (Anm. 16), S. 11–13 bezweifelt, dass Mobiliar für beide Zweck im Raum unterzubringen war. Er sucht nachzuweisen, dass Julius II. die Sala del Incendio für die Segnatura gratiae verwendet hat, in der auch im Winter geheizt werden konnte, und erst Paul III. (1534–1549) den Stanza della Segnatura genannten Raum für die Signatura gratiae verwendet und mit einem Kamin versehen habe, der aber wieder zurückgebaut wurde (ebda S. 40. Anm. 65); Vasari habe diesen Zustand kennengelernt und entsprechend dargestellt. ■ 28. Liebenwein (Anm. 9) S. 71–74. ■ 29. Redig, Stanzen (Anm. 21) S. 11f. ■ 30. So auch u. a. Leopold David Ertlanger; Helen S. Ertlanger; Raffaello Sanzio. Oxford 1987, S. 79–99. In jüngerer Zeit bekräftigt Arnold Nesselrath (Hg.): Päpstliche Malerei

der Hochrenaissance und des frühen Manierismus von 1506 bis 1534: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur in Rom der Päpste, 1503–1534. Ostfildern-Rui 1998, S. 240–258, diese Meinung. ■ 31. In der Ausgabe von Holtzinger findet sich der Text in Capitulo LIX S. 53–55. Sieh: Giovanni Santi: Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. Stuttgart 1893, S. 120. Den Text gibt auch Pfeiffer, Ikonographie, (Anm. 25) S. 25 wieder, der (ebda Anm. 9) darauf hinweist, dass als fünfte Disziplin für Urbino noch die Medizin erwähnt wird, die in der Stanza della Segnatura keinen Platz gefunden hat. Das Werk von Tommaso ist (teil)abgedruckt in Archivio storico italiano, Ser. Terza, 21 (1876), S. 103f. als: *Inventarium Nicolai papa V quod ipse composuit ad instantiam Cosmo de Medicis*. Dgl. bei Enea Piccolomini: Intorno alle condizioni ed alle vicende della libreria medicea privata ricerche. Firenze, 1875 S. 112–115. Vgl. Wickhoff (Anm. 16) hier S. 53f. und Eugenio Garin: La biblioteca di San Marco. Firenze 1999, S. 15f. mit Anm. 19. ■ 32. Vgl. z. B. Steinmann (Anm. 17) S. 111–114 und von Einem (Anm. 13) S. 19f. ■ 33. Vasari (Anm. 25) S. 330 und S. 333. ■ 34. Giovanni Pietro Bellori: Descrizione delle immagini dipinti da Raffaele d'Urbino. Roma 1695, S. 15. Er nennt das Bild nicht *Scuola* sondern *Ginnasio di Atene*. ■ 35. Schon Ludwig von Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters: mit Benutzung des Päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive. Freiburg (Breisgau) 1926 (Bd. 3: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II.: 1484–1513 Teil: 2: Pius III. und Julius II.) S. 987–1041, der auch selbst eine Fülle von Details zu deuten versucht, hat auf die große Zahl von Interpretationen und Erklärungen hingewiesen. Eine neuere Zusammenstellung, die aber der Fortschreibung bedarf, gibt Luitpold Dussler: Raffael: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. München 1966, S. 79–87. ■ 36. Chastel (Anm. 25), von Einem (Anm. 16). Zu Egidio da Viterbo vgl. Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) und Predigt (Anm. 24) sowie Glenn W. Most: Raffael lesen. Die „Schule von Athen“ und ihre Vorlage. In: Enno Rudolph (Hg.): Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst, Bd. 2. Tübingen 1998, S. 45–63. sowie ausführlicher ders.: Raffael, die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder. Frankfurt am Main 1999, S. 74–85. ■ 37. Most (1999) (Anm. 36) 67 führt diese gegensätzliche Darstellung auf eine Stelle in Pseudo-Justins *Rede an die Griechen* zurück, die in der Übersetzung des Pico della Mirandola wenige Jahre vorher erschienen war: nach Plato befindet sich Gott ganz oben in einer feurigen Substanz, nach Aristoteles ist er ein fünfter ätherischer Körper. Vorbild der bildnerischen Gruppierung, auf die im Folgenden eingegangen wird, ist für Most eine Szene in Platos Protagoras (314E–316A). Most 1998 (Anm. 36) 53f. Platos Schrift war seit ca. 1484 in der lateinischen Übersetzung des Ficino verbreitet (Most, ebda S. 56 Anm. 17). ■ 38. Wickhoff (Anm. 16) S. 54.

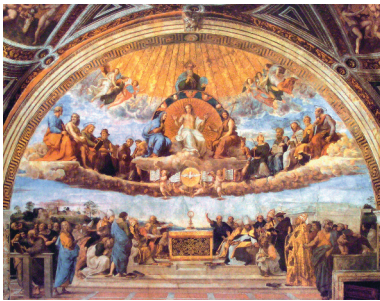
dafür spricht, die Stanza della Segnatura als den Raum anzusehen, der von Julius II. für seine Bibliothek vorgesehen war. Dabei hat er ihn als solchen wohl selbst nicht mehr nutzen können, was auch die Diskussion um die möglicherweise für eine zwischenzeitlich genutzte „hängende Bibliothek“ in einem anderen Licht erscheinen lassen könnte. Doch selbst wenn die – auch in der neueren Literatur immer wieder bestätigte – herrschende Meinung der Bibliotheksfunktion³⁰ nicht abschließend beweisbar sein dürfte, ist es sinnvoll, auf Raffaels Fresken näher einzugehen, die auch auf spätere Bibliotheksprogramme ausgestrahlt haben.

Die Stanza della Segnatura ist durch vier große Wandbilder (*Parnass*, *Schule von Athen*, *Disputa del Sacramento* und *Justitiawand*) geprägt, als deren Schlüssel man die Allegorien im Gewölbe ansieht. Die Anhänger der Bibliotheksfunktion sehen in der Darstellung von Theologie, Philosophie, Poesie und Justitia eine bildliche Umsetzung des zeitgenössischen Ordnungssystems in vielen italienischen Bibliotheken. Es findet sich auch in der Beschreibung der Bibliothek Federicos da Montefeltro in der Reimchronik von Raffaels Vater, Giovanni Santi. Als Standardreferenz zieht man die Liste von Tommaso Parentucelli da Sarzana heran, die er für Cosimo den Älteren als Grundlage für die Erweiterung der Bibliothek des Klosters San Marco in Florenz zusammengestellt hat und in seiner Zeit als Papst Nikolaus V. weit verbreitet wurde.³¹ Die Gegner der Bibliothekszuweisung führen demgegenüber die vielen rechtlichen Motive im Raume auf, die auf die gerichtliche Funktion hinweisen.³² Vasari interpretierte das Gesamtprogramm als Darstellung der Versöhnung von Philosophie, Astrologie und Theologie,³³ was von Bellori angegriffen wurde; ihm folgend glaubte man, die Darstellung des Triumphes der weltlichen Wissenschaft über die Theologie im Gesamtraum erkennen zu können.³⁴ Die Vielfalt der detaillierten Erklärungen³⁵ und vermuteten Quellentexte – in neuerer Zeit insbesondere Ficino (von Einem) und Egidio da Viterbo (Pfeiffer und Most)³⁶ – ist kaum noch überschaubar. Hier können nur einige charakteristischen Aspekte des Werkes von Raffael angesprochen werden, die im Vergleich mit anderen Bibliotheksprogrammen von Relevanz sind.

Im Gegensatz zu weiblichen Allegorien in den Deckentondi, die noch in mittelalterlicher Tradition stehen, sind in dem farblich grau gehaltenen Wandgemälde der *Schule von Athen* auf einer mittleren, räumlich unbestimmbaren Ebene Aristoteles und Plato im Gespräch dargestellt [Abb.5]. Plato, der Idealist weist mit seiner rechten Hand nach oben, in seiner linken trägt er den Dialog Phaidon, in dem Sokrates das ewige Leben der Seele verteidigt. Er ist im Gespräch mit Aristoteles, dem Realisten, links neben ihm, der mit seiner Hand nach vorn weist.³⁷ Die Gruppen lesender, schreibender und diskutierender Philosophen des Altertums mit ihren Schülern und aktiv teilnehmenden Personen neben ihnen und in weiteren Ebenen unter ihnen werden in völlig neuartig dynamischer Kommunikation dabei gezeigt, wie sie Wege und Möglichkeiten der menschlichen Wissenschaft erkunden. Nicht mehr die statische Allegorie wird mit dem einen oder anderen Vertreter dargestellt, sondern der Vollzug der Wahrheitssuche als Prozess gezeigt. Dabei bildet das Geschriebene und Gedruckte wie in allen anderen Wandgemälden eine so wichtige Rolle, dass schon Wickert feststellte: „Es giebt kein zweites Werk der bildenden Künste, in dem die Bücher eine so große Rolle spielen, in dem Alles von *Büchern* ausgeht, Alles auf sie zurückbezogen wird.“³⁸ Schon Vasari rühmte, dass „die Gesamtkomposition der Szene“ der *Schule von Athen* „mit solcher Ordnung und so maßgerecht aufgeteilt ist,“ dass Raffael „damit seinen Wunsch erkennen ließ, unter jenen, die



5. Raffael, Die Schule von Athen.
(Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura)



6. Raffael, Disputa. (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura)

den Malerpinsel anrühren, unbestritten das Feld anzuführen“; dies ist ihm auch gelungen: nach dem Probestück der *Schule von Athen* betraute ihn Julius mit der Ausmalung des gesamten Stockwerkes und ließ sogar schon fertige Fresken wieder abschlagen. Besondere Kennzeichen der Malerei, die einhellig hervorgehoben werden sind „die Klarheit des Kompositionsaufbaus“ und „die Reinheit der Linie“, „die Harmonie der Farben“ sowie „die Kombination der vielfältigen Figuren in ihren klassischen Posen mit der großartigen idealen Architektur“, in der mit der Kuppel Elemente von Bramantes Vision für den Petersdom, für den Papst Julius II. 1506 den Grundstein gelegt hatte, gesehen werden, die aber in Grundriss und Aufbau weitgehend mit dem Janusbogen (Janus Quadrifons) übereinstimmt.³⁹

Die weltliche Wissenschaft führt zwar zu Erkenntnissen, die aber erst im Licht der Offenbarung vollendet werden. Die ganz von Licht durchdrungene Darstellung der *Disputa* [Abb. 6], in deren optischem wie inhaltlichen Mittelpunkt das Abendmahlssakrament steht, zeigt wieder eine Fülle bewegter Gestalten in intensiver, aber immer gemessener Kommunikation.⁴⁰ Für Steinmann gelingt Raffael hier eine Malerei außerhalb von Raum und Zeit;⁴¹ Pfeiffer sieht in diesem Gemälde in Abwandlung des Schemas des Jüngsten Gerichtes den Gott der Liebe und der Offenbarung thematisiert.⁴² Bei der Darstellung des *Parnaß* erweisen antike und christliche Dichter – Homer wie Dante, Sappho wie Petrarca, – Apoll und den Musen gleichermaßen die Ehre. Die volle Harmonie von antiker Erkenntnis und christlicher Offenbarung ist wesentlicher Inhalt des gesamten Bildprogramms. Wie später gezeigt wird, finden sich ähnlich positive Wertungen von Antike und Christentum in den von der aufklärerischen Toleranz des Josefinismus geprägten Fresken Maulbertschs in Klosterbruck und Kloster Strahov, die auch stilistisch an Raffael anknüpfen. Für die Stanzen gilt der Neuplatonismus

■ 39. Vasari (Anm. 25), S. 328–338, hier insbes. S. 332; Redig, Palazzi (Anm. 8) S. 105; zur motivischen Verbindung mit dem Janusbogen schon als erster Christian Hülsen: Die Halle in Rafaels 'Schule von Athen'. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1 (1911), S. 229–236 übernommen von Pastor (Anm. 35) S. 995. Konrad Oberhuber: Raffael; Das malerische Werk. München (um 1999), S. 98. Für Most (Anm. 36) (1989), S. 60 sowie (1990), S. 79–81. ist es die Verbindung des Janustors mit dem sagenhaften Etruskerkönig Janus eine wichtiger Beleg für die Übernahme von Vorstellungen des Etruskismus des Egidio da Viterbo. Vgl. weiter unten Anm. 45. ■ 40. Vgl. dazu Redig, Stanzen (Anm. 21) S. 113, Fischel (Anm. 24) S. 63, sowie Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 209–226. ■ 41. Steinmann (Anm. 17) S. 114. ■ 42. Vgl. Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 228f. ■ 43. Vgl. dazu Redig, Stanzen (Anm. 21) S. 12f. Chastel (Anm. 25) S. 471. ■ 44. Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 209–226. ■ 45. Pfeiffer, Predigt (Anm. 27) weist Parallelen für große Teile des Bildprogramms der Stanza della Segnatura nach und erweiterte sie in ders. Ikonographie (Anm. 25) vor allem S. 171–208 und S. 223.) mit Schwerpunkt bei der *Disputa* Most (Anm. 33) (1989, S. 59–62 und 1990, S. 82–84) ging insbesondere auf die *Schule von Athen* ein. Beide sprechen sich mit Argumenten, die sich ergänzen, für Egidio da Viterbo als philosophischen und theologischen Berater des Papstes beim Programm der Stanzen aus. ■ 46. Fischel (Anm. 24) S. 65. ■ 47. Fischel (Anm. 24) S. 54. Die allmähliche Erarbeitung der Darstellung zu lebendiger, wenn auch immer gemessener Kommunikation von einer ursprünglich statuarischen Reihung ist über viele erhaltene Vorzeichnungen gut nachvollziehbar. Vgl. z.B. Jacoby, Joachim (Hg.): Raffael; Zeichnungen. München 2012, S. 126 und S. 131–142 für die

Disputa. ■ 48. Vgl. dazu Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 233f., und Pfeiffer, Predigt (Anm. 27) S. 247 sowie Nesselrath, Malerei (Anm. 30) S. 247; Most (Anm. 36, (1989) S. 61f. und (1999) S. 832–85) hat wie Pfeiffer Zusammenhänge mit Vorstellungen, die Egidio da Viterbo u. a. 1507 in der Predigt über die Erfüllung des christlichen Goldenen Zeitalters in der Zeit Julius II. ausgeführt hat, erkannt, die er in der visionären Verbindung von Janustor (das auf den sagenhaften Etruskerkönig Janus bezogen wird, der das 3. Zeitalter einleitete) und Kuppel des Petersdoms im architektonischen Rahmen des Bildes glaubt finden zu können. ■ 49. Vgl. Shearman (Anm. 16) S. 17f. und Chastel (Anm. 25) S. 484. Zur Veränderung der Grundhaltung der päpstlichen Politik durch Leo X. am Beispiel des Freskos der Begegnung Leos I. mit Attila in der Stanza die Eliodoro vgl. Kemper, Max-Eugen: Leo X.; Giovanni di Medici In: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur in Rom der Päpste, 1503–1534. Ostfildern-Ruit 1998, S. 30–47, hier S. 45f. ■ 50. Zu den Einritzungen (u. a. *Martinus Lutherus* auf der *Disputa*) und weiteren Zerstörungen siehe Redig, Stanzen (Anm. 21) 21; Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur in Rom der Päpste, 1503–1534. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 133, insb. Abb. 127; zum Vorwurf des verkappten Heidentums Volker Reinhardt: Blutiger Karneval; Der Sacco di Roma 1527 – eine politische Katastrophe. Darmstadt 2009, S. 113 f. ■ 51. Cesare Ripa: Iconologia; Descrittione dell' imagini universali cavate dall' antichita, e da altri l'voghi. Roma 1593, ders.: Iconologia. Di nuovo rivista; ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall' antichita et di propria inventione. Roma 1603; bebilderte Ausgabe ders.: Iconologia. Padua 1618. Kritische Edition: Cesare Ripa: Iconologia; A cura di Sonia Maffei. Testo stabilito Paolo Procaccioli. Torino 2012.

des Ficino weithin als wichtige Grundlage,⁴³ der Raffael schon seit seinen Jugendjahren in Urbino vertraut war, mit dem er sich aber auch in der Zeit der Entstehung der Stanza della Segnatura beschäftigte, wie Sonette von ihm zeigen.⁴⁴ Als Urheber des Programms nennt Givio, ein Freund Raffaels, Papst Julius II. selbst; als wichtige vermittelnde Schlüsselfigur wird Egidio da Viterbo immer wahrscheinlicher.⁴⁵

Raffaels Gemälde sind in ihrer „vollendete(n) Herrschaft über die beseelte Gestalt“⁴⁶ von epochemachender künstlerischer Bedeutung. Die noch mittelalterliche Statik der Porträts mit Spruchbändern der Ghirlandaios in der Bibliothek Sixtus IV. wird von ihm ebenso überwunden wie die Reihung von Einzelbildern im Studiolo Federicos da Montefeltro: „mit Leben erfüllt“ sieht man „die großen Geister, die Männer der Schriften, leibhaftig und beziehungsreich durcheinanderwogen“.⁴⁷ Ein neues goldenes Zeitalter des christlichen Humanismus wird hier auf dem Hintergrund der „Hetrusca disciplina“ des Egidio da Viterbo vor Augen geführt, das im Pontifikat Papst Julius II. anbrechen sollte.⁴⁸ In den päpstlichen Gemächern aber wird in dem benachbarten Audienzzimmer der Stanza di Eliodoro, die anschließend ausgemalt wurde, dem Besucher in Szenen aus der Bibel und der Geschichte auch der militante Machtwille Julius II. vor Augen geführt; es geht dabei um die weltliche Rolle des Papstes, nicht um den religiösen Kampf gegen ketzerische Irrlehren. Jedenfalls wird deutlich, dass der Traum christlich-humanistischer Harmonie (oder war es nicht doch das geschickte Propagieren des kirchenpolitischen Programms Julius II.?) nur von kurzer Dauer sein konnte.⁴⁹ In der Reformationszeit sollten selbst altkirchlich gesinnte Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam in der Antikenschwärmerei am Hofe der Päpste Heidentum sehen, das nur christlich übertüncht wurde – ob die Landsknechte davon etwas empfunden haben, als sie mit Lanzenhieben auf die *Schule von Athen* einschlugen und die Vertäfelungen in der Stanza della Segnatura verbrannten?⁵⁰

41

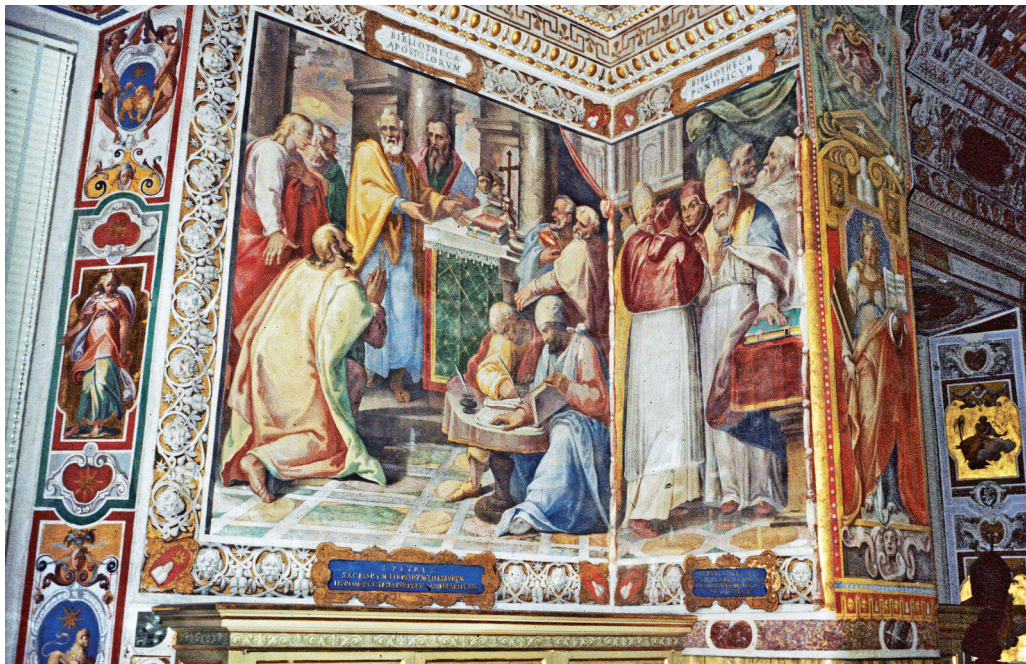
DAS GEGENREFORMATORISCHE BILDPROGRAMM IM KONFESSIONELLEN ZEITALTER – DIE VATIKANISCHE BIBLIOTHEK SIXTUS V.

Die didaktische Funktion der Bibliotheksprogramme wird in Gegenreformation und Barock verstärkt eingesetzt, um Botschaften zu vermitteln. Die bedeutende Rolle, die den Bibliotheken für die Verbreitung politischer und konfessioneller Vorstellungen zugesprochen wurde, ist darin deutlich erkennbar. Dabei machte man zunehmend von den sich schnell erweiternden Möglichkeiten der Ikonologie Gebrauch, Bedeutungen durch Personifizierungen mit klar definierten differenzierenden Attributen auszudrücken, wie sie in Ripas Werk kumulierten und weit verbreitet wurden. Das erleichterte es, komplexe allegorische Bildfolgen in weithin verständlicher Weise malerisch umzusetzen.⁵¹

Wände, Decken und Pfeiler des großen zweischiffigen Salone Sistino, des Bibliotheksraum des 1587–1588 von Domenico Fontana errichteten Neubaus der Vatikanischen Bibliothek, sind mit Fresken geschmückt. Die Taten Papst Sixtus V. sind ein wesentliches Element des Bildprogramms insbesondere der Lünetten auf der Südseite. Sie beginnen neben dem historischen Eingang mit der Darstellung der Übergabe des Bibliotheksplans des Architekten an den Auftraggeber und gipfeln in der Vision der geplanten und in der kurzen Amtszeit des

Papstes von 5 Jahren weitgehend durchgeführten städtebaulichen Neugestaltung der „Roma felix“ an der westlichen Schmalseite.⁵² An der Südwand wird unter Einbeziehung auch von Teilen der Ost- und Westwand die Geschichte der Bibliotheken seit der Zeit der Israeliten dargestellt; an der Nordwand entsprechend auf die anschließenden Schmalseiten übergreifend sieht man die frühen allgemeinen Konzile; schließlich findet sich auf den quadratischen Pfeilern ein Zyklus der „Erfinder“ der Alphabete. Die Ausführung erfolgte 1589 in großem Tempo durch eine „fabbrica“ italienischer Künstler Cesare Nebbia ist als Zeichner der Kartons zur Vorbereitung der Fresken, Angelo Rocca als verantwortlich für die ikonographische Umsetzung des Programms bekannt.⁵³ Es ist federführend von Federico Ranaldi, Kustos an der Bibliotheca Apostolica Vaticana, entworfen und lässt die gesamte Bibliotheksgeschichte seit der Zeit der Israeliten in der Bibliothek der Päpste gipfeln, die von den Aposteln Petrus und Paulus die Heiligen Schriften anvertraut erhalten und in der Gestalt Sixtus V. dieses Erbe nun treulich verwalten und vermehren. [Abb. 7]

Alle Wege führen nach Rom ist die implizite Botschaft – hier wurde ein päpstlicher Anspruch formuliert, der später auch den Transport der Bibliotheca Palatina von Heidelberg nach Rom im Jahre 1622–1623 mit ihren umfangreichen Beständen insbesondere auch theologisch relevanter griechischer Handschriften rechtfertigen konnte. Im Breve Gregors XV., das Alacci am 17.II.1622 dem Bayernherzog Maximilian überbrachte, dankt der Papst dafür, dass die Geschosse der Ketzer nun zur Schutzwehr der katholischen Lehre werden können.⁵⁴ Ein gegen die Häretiker gerichteter kämpferischer Geist ist besonders in den Darstellungen der Konzilien im nördlichen Flügel erkennbar, in denen Szenen wie die Verurteilung des Arius und die Verbrennung seiner Schriften beim Konzil von Nicäa dargestellt sind. Mit der Einbeziehung der Erfinder der Alphabete in das Bildprogramm wird der umfassende Anspruch der päpstlichen Bibliothek erneut angemeldet, der bereits in der Widmungsinschrift des historischen Eingangs erkennbar ist.⁵⁵ Durch die Verbindung mit der Typographia Romana, die



7. Die Apostel Petrus und Paulus übergeben die Heiligen Bücher (Rom, Vatikan, Salone Sistino).

sich im selben Gebäude unterhalb der Bibliothek befand, sollte der rechte Glaube in alle Welt verbreitet werden. Hier wurde 1590 auch die umstrittene Ausgabe Sixtus V. der Vulgata gedruckt, auf die noch weiter eingegangen wird.

Die ganz im Geiste der Vorstellungen des Tridentinischen Konzils auf unmittelbare Verständlichkeit ausgerichteten großflächigen Bilder wollen nicht ästhetische Wirkung erzielen, sondern in geradezu reportagehaften Darstellungen die Betrachter von der historischen Wahrheit der Lehre der katholischen Kirche und der überragenden Rolle der Päpste überzeugen.⁵⁶ Sie sind ein herausragendes Beispiel gegenreformatorischer Propaganda. Inhaltliche Details dieses Bildprogramms wurden nicht so häufig übernommen. Aber es wird sich zeigen, dass in den nächsten Jahrhunderten der kämpferische Geist sich erhält: Gemälde „mit Sujets wie der ‘Sedes Sapientiae’, der Weisheit in Allianz mit der Religion“ führen nur scheinbar zu „allgemeinen, zeitlosen Programmen“.⁵⁷

43

DIE KLOSTERRESIDENZ DES ESCORIAL – SYNTHESE VON HUMANISMUS UND GEGENREFORMATION

Die 1586–1593 fast parallel zur Vatikanischen Bibliothek entstandene Bibliothek des von König Philipp II. errichteten Escorial erweist sich in ihrer Architektur wie der Grundthematik der Ausmalung gegenüber der Vatikanischen Bibliothek zunächst einmal als eher zurückgewandt: das Tonnengewölbe ist mit Allegorien der Artes liberales ausgemalt, die man auch im Mittelalter häufig findet; möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem Wissenschaftsprogramm der Bibliothek der Kathedrale von Sevilla.⁵⁸ Vom italienischen Maler Pellegrino Tibaldi, der die Malerarbeiten weitgehend ausgeführt hat,⁵⁹ wurden den Artes auf den Gewölbekappen auf beiden Seiten aber jeweils zwei Protagonisten der dargestellten Disziplin zugeordnet. Es handelt sich dabei in humanistischem Geiste überwiegend um Persönlichkeiten aus der Antike. Über den Regalen findet sich darüber hinaus ein Gemäldeband „historias“ mit erläuternden szenischen Darstellungen.⁶⁰ Dabei werden teilweise ungewöhnliche Motive gewählt, wenn z. B. zur Illustration der Notwendigkeit des Studiums der Grammatik der Turmbau zu Babel mit seiner sich daraus ergebenden Sprachverwirrung

■ 52. René Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern 1985. ■ 53. Angela Böck: *Das Dekorationsprogramm des Lesesaals der Vatikanischen Bibliothek.* München 1988 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München. Bd. 32) S. 19. Zum folgenden Zitat aus dem *Breve Gregors XV. an Maximilian* vgl. zusätzlich Mittler, Elmar (Hg.): *Bibliotheca Palatina; Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli - 2. November 1986, Heiliggeistkirche Heidelberg; Ausstellung der Universität Heidelberg in Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Apostolica Vaticana; 600 Jahre Universität Heidelberg, 1386–1986.* Heidelberg 1986 (Heidelberger Bibliotheksschriften 24). S. 465f. ■ 54. Mittler (Anm. 53) S. 466. ■ 55. Den Text der Inschrift auf der rechten Seite des historischen Eingangs findet man bei Angelo Rocca: *Opera omnia*; Bd 2. *Bibliotheca apostolica Vaticana a Sixto V. P. M. in splendorum commodioreque locum translata.* Romae 1719, S. 159–367., hier 289, den auf der linken Seite stehenden Bibliotheksfluch gegen jeden, der Bücher entfernt oder zerstört (S. 290.). ■ 56. Mittler (Anm. 53) S. 109. ■ 57. Ebda

S. 107. ■ 58. Masson (Anm. 15) insbesondere S. 48–52, konkrete Beispiele z. B. in Puy 50 f., Salamanca S. 53, Chartres S. 56, aber auch der Treppenaufgang zur Bibliothek S. Marco in Venedig S. 73; Zu Sevilla vgl. Juan Miguel Serrera: *Un precedente del program iconografico de la biblioteca de El Escorial. El de la biblioteca capitular y colombina de la catedral de Sevilla.* In: *Real Monasterio – Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras.* Madrid 1987, S. 156–166. ■ 59. Scholz-Hänsel, Michael: *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial.* Münster/Westf 1987 (Kunstgeschichte, Form und Interesse, 12.) S. 161–203. ■ 60. Zum Programm Osten Sacken, Cornelia von der: *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie.* Mittenwald 1979 (Studia iconologica, 1.) S. 177ff, S. 271, Anm. 307. sowie ausführlich Scholz-Hänsel (Anm. 59) S. 36–145, zu den wahrscheinlich von dem Bibliothekar Sigüenza zusammengestellten *historias* (ebda S. 109–110).

zu sehen ist.⁶¹ Von besonderem Interesse ist die Behandlung von Themen, die auch in der Vatikanischen Bibliothek zu finden sind. Bei der Darstellung des Konzils von Nicäa werden die Verbrennung der Schriften des Arius sowie seine Exkommunikation und Verbannung weitgehend gleichsinnig dargestellt – man kann davon ausgehen, dass Siguenza, der bei der Erstellung des Programms für die „historias“ wohl eine wichtige Rolle spielte,⁶² die bei Rocca zu findenden Kommentare der Fresken der Vatican kannte.⁶³ Scholz-Hänsel aber zeigt, wie im Escorial der Kaiser in dieser Szene deutlich dominiert und der spanische Teilnehmer Ossius besonders hervorgehoben wird.⁶⁴ Bei der zur „Grammatik“ gehörenden Historie von David und seinen Begleitern am Hof Nebukadnezars sind vor allem die gegenüber dem römischen Fresko hinzugefügten Einzelszenen von Bedeutung. Sie zeigen den Schulunterricht der jüdischen Kinder im Chaldäischen und ihre Berufung zur Audienz beim König. Auf der Grundlage des Kommentars Siguenzas, gibt Scholz-Hänsel eine spezifische Interpretation: „Aus der Erziehung der königlichen Diener wird das erste Seminar und Kolleg für Grammatik, und die Knaben studieren neben der chaldäischen Sprache auch verschiedene Wissenschaften. Damit ist der Weg bereitet für den Vergleich der Studien Daniels mit dem von Philipp II. im Escorial eingerichteten Seminar für fünfzig Knaben“. ⁶⁵ Die „historias“ im Escorial haben also nicht allein exemplifizierenden Charakter. Sie sind aus dem Gesamtkonzept der Bibliothek und den spezifischen königlichen Verwaltungs- und Wissenschaftsprogrammen verständlich, die er auf ihrer Grundlage zu verwirklichen sucht.

Der Galeriebau der Bibliothek des Escorial bildet die bauliche Brücke zwischen dem Kloster und dem Seminar, das den Studien der Artes liberales und der Theologie diene. In der bildlichen Ausstattung ist die Darstellung der Theologie auf der östlichen, der Klosterseite, und der Philosophie auf der westlichen, der Schulseite, angebracht. Dort war auch der allgemeine Eingang. An das Seminar schlossen sich die Räume für die zentrale Verwaltung an, die Philipp II. von den Niederlanden nach Spanien verlagert hatte. Vergleichbar mit den Aktivitäten der protestantischen Fürsten, die (wie Albrecht von Brandenburg 1544 in Königsberg) neue Universitäten schufen oder (wie Ottheinrich in Heidelberg 1566) bestehende reformierten, ist der Ausbau des „Colegio“ im Escorial (dessen Studenten 1587 von Papst Sixtus V. das Privileg erhielten, sich an allen Universitäten einzuschreiben) ein Mittel, die Verwaltung und die kirchliche Lehre zu reformieren und besser unter die herrscherliche Kontrolle zu bringen. Dem päpstlichen Machtanspruch Papst Sixtus V. stand Philipp II. skeptisch gegenüber. So erfolgte die Umsetzung der Beschlüsse von Trient, die der Auslegung durch die einzelnen Regierungen unterworfen war, in Spanien teilweise nur schleppend.⁶⁶ Die schon erwähnte Vulgataausgabe, die Sixtus V. mit recht eigenmächtigen Eingriffen 1590 zu einem schnellen Abschluss brachte, wurde in Spanien mit starker Kritik aufgenommen. Bei der Neuauflage, die 1592 durch den Papst Clemens VIII. erfolgte, war neben den Italienern Federigo Borromeo und Agostino Valieri auch der Spanier Franz de Toledo beteiligt.

■ 61. Scholz-Hänsel (Anm. 59) S. 123–128. ■ 62. Ebda S. 108–110. ■ 63. Ebda S. 122. ■ 64. Ebda S. 115–119. ■ 65. Ebda S. 121. ■ 66. Ebda S. 238 f. ■ 67. Ebda S. 244; zur Erwerbspolitik vgl. Osten Sacken (Anm. 60) S. 169–171. ■ 68. Ebda S. 247. ■ 69. Lopez Serrano, Matilde: El Escorial: das Kloster und die Villen des Prinzen und des Infanten 3. erg. u. verb. Aufl. Madrid 1970, S. 137. ■ 70. Vgl. Regina Becker: Enzyklopädische Gedächtniswelten. Hamburg 2004,

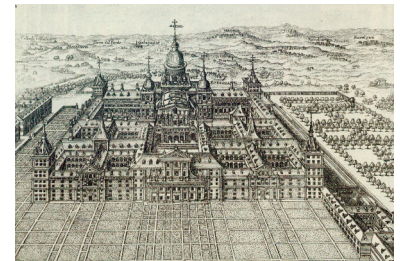
S. 124. Leonhard Christoph Sturm; Augustin Charles Daviler: Ausführliche Anleitung/ zu der gantzen Civil Baukunst : Worinnen Nebst denen fünff Ordnungen von J. Bar. de Vignola, Wie auch dessen und des berühmten Mich. Angelo, vornehmsten Gebäuden / Alles was in der Baukunst / dem Bauzeuge / der Auftheilung / und der Verziehung nach / so wol bey der Bildhauer / Mahler/

Die bedeutende Rolle der Bibliothek wird auch nach außen in ihrer durch Blendgiebel und monumentale Säulenstellungen hervorgehobenen Lage über dem Haupteingang des Klosterpalastes sichtbar; sie liegt in einer Achse mit der Kirche und dem Thronsaal. Die Gesamtanlage des Escorial [Abb. 8] ist in engem Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Salomonischen Tempels nach Ezechiel zu sehen, die von Villalpando 1596–1602 in Rom veröffentlicht wurde. In welchem Umfang die Planungen seines Lehrers Juan de Herrera, des zweiten Architekten des Escorial, Villalpandos Edition oder umgekehrt die Edition die Planungen Herreros beeinflusst haben, ist nicht auszumachen. Jedenfalls hatten beide – Klosterresidenz und Tempelrekonstruktion – einen sich gegenseitig verstärkenden außerordentlichen Einfluss auf die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts, auf die auch in unserem Zusammenhang noch weiter eingegangen wird. Villalpando sah im Tempelbau Salomons den Archetypus aller Architektur; seine Rekonstruktion sucht die biblische Tradition mit der klassisch-antiken Baulehre Vitruvs zu verbinden. Als Bauziel Juans de Herero kann man eine Synthese von Humanismus und Gegenreformation ansehen. Dies ist auch Kern des Bildprogramms in der Bibliothek des Escorial. Wie Scholz-Hänel mit überzeugenden Argumenten darstellt, wird bei dem „huomini“ – Zyklus und in den „historias“ eine spanische Wissenschaftsutopie aus der Frühzeit Philipps II. verbildlicht, die sich in ihrer Offenheit auch im umfassenden Erwerbungsprogramm der Bibliothek spiegelte.⁶⁷ Erst später wurde die Entwicklung in eine engere gegenreformatorische Richtung gedrängt, was sich z. B. seit 1596 auch im Wechsel der Rekrutierung der Lehrkräfte des „Colegio“ aus dem Hieronymitenorden statt aus den Universitäten Spaniens spiegelt.⁶⁸ Damit erweist sich das auf den ersten Blick von römischen Vorbildern abhängige Bildprogramm der Bibliothek des Escorial als ein Kontrastprogramm zu den Herrschaftsansprüchen Sixtus V. und seinen propagandistisch gegenreformatorischen Fresken in der Bibliotheca Apostolica Vaticana.

Die Bibliothek des Escorial diente nicht zuletzt fürstlich repräsentativen Zwecken, wie sich auch an den prominenten Gemälden Philipps II. und Karls V., Philipps III. und Karls II. zeigt.⁶⁹ Der Raum beeindruckt noch heute jeden Besucher in seiner Ausdehnung von 54 x 10 m und mit seinem offenen Wandschranksystem, in dem die Bücher mit vergoldetem Schnitt zur Schauseite stehen [Abb. 9]. Das hatte auch praktische Vorteile beim Öffnen der Bücher, die bequem auf den Anlesepulten benutzt werden konnten, die in die Regale integriert sind. Der Baukörper der langgestreckten tonnengewölbten Galerie erweist sich als idealer Rahmen für die repräsentative Veranschaulichung von Quantität wie Qualität der Bibliothek, wie sie von Alberti und von späteren Theoretikern wie Sturm für die fürstliche Bibliothek gefordert werden.⁷⁰

Der Versuch König Johanns V. von Portugal, durch den Bau des Klosterpalastes in Mafra 1717–1730 den Escorial und seine Bibliothek in den Schatten zu stellen, ist demgegenüber nur in den Dimensionen des Baus gelungen: der kreuzförmige Raum mit Galerie übertrifft mit seiner Ausdehnung von 84,7 x 9,5 m und 13 m Höhe nicht nur den Escorial sondern auch die Wiener Hofbibliothek. Der Innenraum ist in Weiß gehalten, die Decke nur stuckiert. Ob das am Versiegen des Goldstroms aus Brasilien, dem Erdbeben von 1750 in Lissabon oder den allen Prunk abholden Franziskanermönchen lag, mag offen bleiben. Jedenfalls wurden die noch in der Zeit der Augustinerchorherren (1771–1792) erstellten Rokokoregale, die in den ovalen Aufsätzen mit Gemälden der bedeutendsten Autoren versehen werden sollten, nicht einmal vergoldet. Für den im Gegensatz zu Mafra schnell wachsenden Bestand der Bibliothek

45



8. Ansicht des Escorial von Osten mit der Bibliothek im Obergeschoss des Eingangsgebäudes. In: Georg Andreas Böckler: *Architectura Curiosa Nova*. Das ist: Neue / Ergötzliche / Sinn- und Kunstreiche / auch nützliche Bau- und Wasser-Kunst: Vorstellend ... 4. Vielerley kostbare Grotten / Lusthäuser / Gärten / Fürstl. Paläst und Residenzen, vornehme Clöster und Schlösser in Europa befindlichen. Folio 36.



9. Hauptsaal der königlichen Bibliothek El Escorial.

des Escorial schuf man, im zweiten Obergeschoss (und später in einem weiteren Annex) zusätzlichen Platz. Hier gab es über den Regalen bildlichen Schmuck mit nicht weniger als 171 Darstellungen von Autoren, Gelehrten, Kaisern und Königen.⁷¹

„ARBEITSBIBLIOTHEKEN“ OHNE FRESKEN

46

Porträts an und über der Galerie sind einziger Schmuck der 1609 als Stiftung des Kardinals Federigo Borromeo eröffneten Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Das durch zwei hoch liegende Thermenfenster erleuchtete Gewölbe blieb dagegen ohne Ausmalung, um möglichst viel Licht in die als Arbeitsraum dienende Bibliothek zu bringen, die als erste Bibliothek nach der Bodleiana in Oxford auch dem allgemeinen Publikum, nicht nur dem mit ihr verbundenen „Colegio dei Dottori“, zugänglich war. Mit ihren einfachen Regalen, in denen die großen Werke im unteren Bereich, die kleineren Formate über die Galerie zugänglich waren, ist sie ganz auf Nützlichkeit ausgerichtet.⁷² Sie gehört damit zum Typus der Arbeitsbibliotheken, wie sie Naudé in seiner Bibliothekslehre propagiert hat.⁷³ Er war eine Art persönliches Bindeglied in der Entwicklungsreihe der Gruppe ganz auf die Nutzung ausgerichteter Bibliotheken seiner Zeit, zu der die Ambrosiana, die er als Besucher kannte und als Vorbild erwähnte, ebenso zählte, wie die Barberina in Rom, die er 1641–1642 als Bibliothekar leitete. In der Bibliothèque Mazarine konnte er in Paris seine Vorstellungen seit 1642 verwirklichen. 1652 wurde diese zwar durch die Fronde aufgelöst, aber dann wieder so weit wie möglich zusammengeführt und ergänzt. Nach dem Tode Mazarins wurde sie mit den Originalregalen in das Palais des Quatre Nations überführt.⁷⁴ In Clarks Zeichnungen der Regale mit ihren Schrägablagen zum Anlesen der Bücher wird übrigens auch eine Verwandtschaft der Regalkonzeption mit integrierten Anleseflächen im Escorial und der Mazarine augenfällig.⁷⁵ Die 1602 von Angelo Rocca gestiftete, 1614 eröffnete Biblioteca Angelica in Rom kann mit ihrem Bibliothekssaal, der 1659–1669 möglicherweise durch Borromini entworfen worden ist (vgl. Fiammetta Sabba in diesem Band), mit der Doppelgalerie ohne weiteren bildlichen Schmuck in die Abfolge der Arbeitsbibliotheken eingereiht werden. In Paris gab es eine Reihe Bibliotheken dieser Art. Die Jakobiner⁷⁶ und das Kloster St. Victor hatten relativ

■ 71. Zu Mafra s. Edgar Lehmann: Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barock. Berlin 1996 (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1996–1997), S. 163 und S. 409f.; zum Escorial: Osten Sacken (Anm. 60) S. 180. ■ 72. Massimo Rodellao: Fondazione e organizzazione della Biblioteca. In: Ada Annoni; Massimo Lanza, (Hg.): Il Seicento. Milano. 1992, S. 121–147. ■ 73. Gabriel Naudé: *Advis Pour Dresser Vne Bibliothèque*. Paris 1644. ■ 74. Masson (Anm. 15) S. 99–103 und der Beitrag von Yann Sordet in diesem Band. ■ 75. Clark (Anm. 3) S. 286, Abb. 121; Mazarine ebda S. 272, Abb. 125. ■ 76. Masson (Anm. 15) S. 109. ■ 77. Ebda S. 105–107 sowie Louis Desgraves: *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor et son inspection en 1684*. In: Claude Jolly (Hg.): *Les bibliothèques sous l'Ancien Régime, 1530–1789*. Paris 2008, *Histoire des bibliothèques françaises* 2. S. 522–525, sowie Claude Jolly: *Bâtiments, meubles, décors*. In: ebda S. 464–474. ■ 78. Masson (Anm. 15) S. 143f., für Sainte Geneviève: Petit, Nicolas: *La bibliothèque de l'abbaye de Sainte-Geneviève*. In: Jolly (ebda) S. 27–29, hier S. 29, sowie Michel Bouvier: *Les curiosités dans et hors de la bibliothèque: le cabinet de l'abbaye de*

Sainte-Geneviève. In: Jolly (ebda), S. 446–450; Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 164 mit Abb. 153. ■ 79. Clark, Care (Anm. 3) S. 268 Abb. 123 und S. 269 Abb. 122 (Grundriss). ■ 80. Claude Clément: *Mvsei sive Bibliothecæ tam privatæ quam publicæ extractio, instructio, cura, vsus Libri IV*. Lugduni 1635. Zuordnungen einzelner Bibliotheken zu den Empfehlungen Clements in Petra Hauke: *Domus sapientiae. Ein Beitrag zur Ikonologie der Bibliotheksraumgestaltung des 17.–18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Klosters St. Mang, Füssen*. Bad Honnef 2007 (Beiträge zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft, 2) S. 102–113. ■ 81. Clément (Anm. 80) S. 60–247 sowie die nachfolgenden Kapitel. ■ 82. Ressmann, Christine: *Das Benediktinerstift Göttingen und seine Voraussetzungen in der Klosterbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*. 1979, S. 214–314, hier S. 256. ■ 83. Ressmann (Anm. 82) S. 248f. ■ 84. Jaksch, Walter; Fischer, Edith; Kroller, Franz (Hgg.): *Österreichischer Bibliotheksbaubau*. Wien, Graz 1992, S. 242–244.



niedrige langgestreckte Korridore mit Tonnengewölben, die ganz – in der Art der Bibliothek im Escorial – ohne zusätzliche Galerien auskamen; eine Darstellung von St. Victor zeigt im Zentrum des Raumes, dessen Regale mit Porträts geschmückt sind, eine lange Reihe von doppelseitigen Arbeitspulten, die intensiv (auch von Studierenden) genutzt werden.⁷⁷ Die in der letzten Ausbaustufe kreuzförmige (inzwischen restaurierte) Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters Sainte-Geneviève hatte sogar eine zentrale ausgemalte Kuppel mit einem kleinen gegenreformatorischen Programm, das die Auffahrt des hl. Ordensvaters Augustinus in den Himmel zeigte, aus dem ein Blitz die Bücher der Häretiker in Brand setzt; trotzdem ist der Charakter der Korridorbibliothek im Gesamteindruck vorherrschend, auch wenn sie mit ihren wertvollen Hölzern, den Büsten und den Arbeitsplätzen in den Fensternischen eine Art Luxusausgabe der teilweise mit Mitteln der Stadt Paris geförderten öffentlich zugänglichen Studienbibliotheken im Paris des 18. Jahrhunderts darstellte.⁷⁸

47

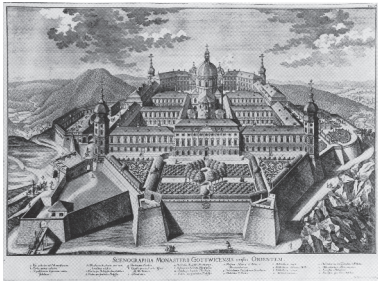
Mit der Neugestaltung des hohen gewölbten Raumes mit umlaufender Galerie wurde die Ambrosiana in Mailand zum Prototyp der barocken Saalbibliothek,⁷⁹ der für die nächsten rund 200 Jahre die Bibliotheksarchitektur bestimmen sollte. Die weit verbreitete Bibliothekslehre des Jesuiten Claude Clément „*Musei sive bibliothecae*“ sicherte dem Konzept der mit einem reichen Bildprogrammen ausgestatteten Bibliothek breiten Erfolg.⁸⁰ Über 280 Seiten umfassen seine historischen Beschreibungen und empfehlenden Kommentare zu Inschriften, Bildern und Emblemata in Bibliotheken, die zusätzlich noch in den Kapiteln zu einzelnen Fachgebieten berücksichtigt sind.⁸¹

„KLOSTERRESIDENZEN“ DER HABSBURGER IN ÖSTERREICH – GÖTTWEIG, MELK, ST. FLORIAN

Die enge Verbindung der österreichischen Habsburger mit Spanien gab der Idee der Klosterresidenz, wie sie im Escorial verwirklicht war, auch nördlich der Alpen besondere Chancen. Ferdinand III. war mit der spanischen Infantin Maria Anna, einer Tochter Philipps III. verheiratet. Er trug sich mit dem Gedanken, einzelne Klöster mindestens zeitweise als Residenz zu nutzen und regte deshalb u. a. in St. Lambrecht Bauaktivitäten an, die 1740 zur Errichtung des Kaisersaals führten.⁸² Ferdinand III. intensivierte die Politik seines Vaters Ferdinand II., der sich zur Überwindung des Protestantismus in Innerösterreich auf die Klöster stützte, sie aber auch stark kontrollierte: weder Personalien noch Realien konnten ohne seine Zustimmung entschieden werden. So war es den Landesfürsten möglich, politisch gewandte Prälaten in bedeutenden Klöstern wie Melk oder Göttweig einzusetzen, die als Mitglieder der Landstände ein Gegengewicht zum protestantisch gesinnten Adel bildeten aber auch für Aufgaben am Hof herangezogen werden konnten.⁸³ Es waren Persönlichkeiten wie Nivardus Geyregger, der Stift Schlierbach neu konzipierte; der Umbau begann 1672, und zog sich über mehrere Jahrzehnte hin bis um 1700 der kreuzförmig angelegte Bibliotheksbau vollendet war.⁸⁴

Der Höhepunkt der engen Verbindung von Klöstern und Österreichischen Landesfürsten, die in dieser Zeit auch Kaiser waren, liegt in der Regierungszeit Karls VI. (1711–1740). Nach der Abwehr der Belagerung Wiens 1683 unter Leopold I. konnte er die Türken (Schlacht bei Belgrad 1713) erfolgreich zurückdrängen. Er hatte vorher als Gegner Philips von Anjou mit





10. Salomon Kleiner. Stift Göttweig mit Bibliotheksbau. Ansicht von Osten.

wechselndem Glück versucht, sich in Spanien als König durchzusetzen, musste aber nach seiner Wahl zum Kaiser 1711 auf diese Krone verzichten. Die „spanische Partei“ an seinem Wiener Hofe unter der Führung des Hofbaudirektors Gundacker Graf Althan suchte aber die Idee der Klosterresidenz nach dem Vorbild des Escorial auch in Österreich zu verwirklichen. Dazu wurde zunächst eine Umplanung Stift Göttweigs erreicht, dessen projektierte Gestaltung in Stiftsansichten aus den Jahren 1729–1734 und insbesondere den Stichen Salomon Kleiners von 1744 detailliert festgehalten worden ist. [Abb. 10] Deutlich ist die Ähnlichkeit mit der Klosterresidenz des Escorial erkennbar. In Göttweig erhält die Bibliothek einen überragenden Platz an der Ostseite des Gebäudekomplexes. Die frühen Ansichten sind in einer Zeit erstellt, in der die Bauarbeiten stockten – nicht zuletzt weil 1730 die Realisierung einer noch stärker dem Escorial angenäherten Klosterresidenz in Klosterneuburg begonnen worden war.⁸⁵ In Göttweig fiel schon die Ausstattung des Bibliotheksraums 1725–1730 mit (immerhin vergoldeten) Stuckaturen aber ohne Fresko relativ bescheiden aus. 1739 stellte Paul Troger das mythologische Porträt Kaiser Karls VI. in der Kaiserstiege fertig. Es zeigt ihn als Sonnengott, der als neuer Apoll mit Minerva das Dunkel der Nacht vertreibt.⁸⁶ Doch die Hoffnungen auf einen lichterfüllten Tag, den er auf dem Gemälde für Künste und Wissenschaften bringt, trogen. In Göttweig müssen 1741 die Bauarbeiten eingestellt werden – der Gebäudekomplex blieb auf Dauer ein Torso.

Demgegenüber stellt die 1735 vollendete Bibliothek des Benediktinerklosters Melk den Abschluss der erfolgreichen Neugestaltung des Klosters dar. Diese war schon 1702 mit der Kirche begonnen worden und konsequent 1715 mit der prachtvollen Stiege (dort findet man die Devise Karls VI. *constantia et fortitudine*) sowie dem 1725–1727 erstellten Gasttrakt fortgesetzt worden. Im Marmorsaal, der spiegelbildlich zur Bibliothek liegt, wird Karl VI. indirekt als Herkules gefeiert – die Darstellung von dessen Taten wird in der Architekturzone des Gemäldes von allegorischen Figuren der Constantia und der Fortitudo flankiert.⁸⁷ Von diesem Saal gelangt der Besucher über den Altan, der zur zentral gelegenen Kirche und zum Eingang der Bibliothek führt, die Devise „Ex litteris immortalitas“ begrüßt ihn – Unsterblichkeit entsteht aus den Schriften, die in der Bibliothek gesammelt sind. Über der Pforte zum Klostertrakt auf der anderen Seite der Bibliothek rühmt sich Abt Bertold Dietmayr in seiner Bauinschrift „Ecce quas musis aedes condidit excel(lens) Berth.(old Dietmayr) plaudent(ibus) filiis“, den Bibliotheksraum den Musen geweiht zu haben. Ihr Einzug verspreche ein goldenes Zeitalter, heißt es über der Innenseite der Altantür. Dass ihm seine Mönche beim Bibliotheksbau begeistert zugestimmt haben, ist vielleicht nicht so sicher. Jedenfalls gab es 1722 unter Beteiligung des Historikers Bernhard Pez Angriffe gegen Dietmayr wegen Vernachlässigung

■ 85. Ressmann (Anm. 82) S. 259. ■ 86. Wanda Aschenbrenner; Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965, S. 79f. ■ 87. Bruckmüller, Ernst: 900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung 1989 Stift Melk. Melk 1989, S. 264f. ■ 88. Vgl. Ressmann (Anm. 82) S. 250 und Anm. 163. ■ 89. Eric Garberson: Eighteenth-century monastic libraries in southern Germany and Austria. Architecture and decorations. Baden-Baden 1998 (*Saecula spiritalia*, 37) S. 11–17; besonders aufschließend ist das Beispiel des Klosters St. Peter im Schwarzwald, wo der von Peter Thumb entworfene Bibliotheksbau 1737 begonnen aber nach dem Tod des Abtes Ulrich Bürgi 1739 einge-

stellt wurde. Erst Abt Philipp Jakob Steyrer nahm die Bauarbeiten 1750 wieder auf. Siehe Mittler, Elmar: Das Kloster St. Peter und seine Bibliothek. In: Mittler, Elmar; Müller, Wolfgang (Hg): Die Bibliothek des Klosters St. Peter. Beiträge zu ihrer Geschichte und ihren Beständen. Bühl (Baden). 1972, (Veröffentlichung des Alemannischen Instituts, Nr. 33) S. 9–39, hier S. 14f. ■ 90. Aschenbrenner (Anm. 86) S. 76. ■ 91. Ripa 1618 (Anm. 51), Bd. 2, 458. ■ 92. Aschenbrenner (Anm. 86) S. 76f. und Abb. 11 Karl Möseneder: Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei. Wien 1993 (*Ars viva*, 2) S. 43f. ■ 93. Bruckmüller (Anm. 87) S. 265.

seiner monastischen Verpflichtungen⁸⁸ – ein Beispiel der häufig beobachtbaren Spannungen zwischen Prälaten und Konvent, die sich immer wieder auch am Bau der Bibliotheken entzündeten.⁸⁹ Der hohe Raum mit Galerie wurde 1732 von Paul Troger freskiert;⁹⁰ er hat die göttliche Weisheit zum Thema, die entsprechend dem Titelblatt des Werkes von Clement und der Darstellung in Ripas Ikonologie in der erweiterten Fassung von 1618 dargestellt ist.⁹¹ Sie trägt einen Helm auf dem Haupt, ist von göttlichen Strahlen umgeben und hält das Buch der Sieben Siegel mit dem Lamm Gottes sowie den Heiliggeistschild. Umgeben ist sie von Allegorien des Friedens und der Kardinaltugenden Mäßigung, Klugheit, Gerechtigkeit und Stärke [Abb. 11]. Dieser Welt der selbstgewissen Harmonie sind die irdischen Wissenschaften und Künste in der von Gaetano Fanti freskierten Attika zu- und untergeordnet.⁹² Bei den Eingängen ergänzen Statuen der vier Fakultäten das Programm. Im Vorraum zur Bibliothek ist die scientia, die weltliche Wissenschaft, in einem weiteren Gemälde von Troger dargestellt – ihre propädeutische Stellung auf dem Weg zur göttlichen Weisheit wird so dezent unterstrichen. Ein Vertreiben von Ketzern scheint gar nicht nötig zu sein. Allerdings hat der Besucher schon vorher im Marmorsaal gesehen, wie Herkules im Gefolge der zum Licht führenden Pallas Athene die Personifikationen der finsternen Mächte und der Laster, der Faulheit oder der Dummheit, in die Tiefe stürzt – auf konfessionelle Anspielungen wird aber auch an dieser Stelle verzichtet.⁹³

49



11. Paul Troger: Die Göttliche Weisheit (Benediktinerkloster Melk, Bibliothek, Deckenfresko).

12. Bartholomeo Altomonte:
Hochzeit von Tugend und Wissen
(St. Florian, Bibliothek,
Deckenfresko).



In ähnlicher Weise scheint in St. Florian das 1746 von Gran entworfene und 1748 von Bartholomeo Altomonte ausgeführte Bild von der Hochzeit von Tugend und Wissen (Pallas) Harmonie auszustrahlen (Abb. 12). Die Zeremonie erfolgt in Unterordnung unter die vom Heiligen Geist begnadete Religion.⁹⁴ Die Kardinaltugenden dienen der Tugend, die Fakultäten dem Wissen. Mit der Vertreibung von Häresie, Ignoranz und Eitelkeit durch die Klugheit kommt hier ein konfessionell kämpferisches Moment in das Fresko.⁹⁵ Es stammt aus einer Zeit, in der sich die politische und finanzielle Lage der Klöster schon deutlich verändert hat. Der Plan zum Neubau des Klosters wurde 1684–1685 gefasst – auch um Steuern zu sparen, die wegen der Türkenkriege relativ hoch waren.⁹⁶ Carlo Antonio Carlones Pläne aus dem 17. Jahrhundert wurden von seinem Nachfolger Prandtauer seit 1708 weit prächtiger neu gestaltet. Zum Kaiserzimmer von 1713 kommen 1718 eine prächtige Treppe und 1723 der Marmorsaal hinzu, in dem Karl VI. als römischer Triumphator für seine Türkensiege gefeiert wird. Mit dem Tode Karls VI. 1740 und dem österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748) sind die guten finanziellen Zeiten vorbei.⁹⁷ Doch auch schon vorher befließigte sich der 1732 gewählte Propst

■ 94. Vgl. Brigitte Heinzl: Bartolomeo Altomonte. Wien, München 1964, S. 34f., die S. 58 den ausführlicheren Titel *Vermählung von Tugenden und Wissenschaften im Zeichen der Religion, dadurch werden die Laster überwunden und die göttliche Weisheit erreicht* angibt und die Abbildungen von Entwurf und Fresko (Abb. 23 und 24) sogar mit *Glorie der Religion* bezeichnet. ■ 95. Garberson (Anm. 89) S. 140–142. ■ 96. Thomas Korth: Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage. Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49) S. 42 nach Harry Kühnel: Staat und Kirche in den Jahren 1700 bis 1740. Ein Beitrag zur Geschichte des Staatskirchentums in Österreich. Wien, Univ. Diss. 1952, S. 65. ■ 97. Rössmann (Anm. 82) S. 251. ■ 98. Korth (Anm. 96) S. 202–205. ■ 99. Martin Mannewitz: Stift Admont. Untersuchungen zu Entwicklungsge-

schichte, Ausstattung u. Ikonographie d. Klosteranlage. München 1989 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 31) S. 176f. ■ 100. Korth (Anm. 96) S. 211f. ■ 101. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 251. ■ 102. Wilhelm Mrazek: Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Sitzungsberichte – Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 3. 228 1953, S. 1–88, hier S. 61–63. ■ 103. Eine gute zusammenfassende Darstellung der Entwicklung findet sich bei Garberson (Anm. 89) S. 19–21, der auch auf die in unserem Zusammenhang weniger relevanten Auseinandersetzungen zwischen den Orden eingeht (ebda S. 21–27). ■ 104. Cordula Böhm: Franz Georg Hermann, der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert. München 1970, S. 137.

Johann Georg Wiesmayr großer Zurückhaltung, weil die Prachtbauten seines Vorgängers Franz Claudius Kröll in Wien Missfallen erregt hatten.⁹⁸ Außerdem war wohl eine landesfürstliche Verordnung in Kraft, dass aufwendige Bauten nur mit Zustimmung des Landesherrn zu errichten seien.⁹⁹ Nach dem Baubeginn 1737 mussten in St. Florian die Pläne für den Bibliothekspavillon 1744 von Gotthart Hayberger als neuem Bauleiter durch die Nutzung aller Wände für Regale vereinfacht werden; zusätzlich wurden Brandmauern für mehr Feuersicherheit eingezogen.¹⁰⁰ Für das Deckengemälde sind der ursprüngliche Entwurf des Programms von Propst Wiesmeyer aus dem Jahre 1756 und gleich zwei „concetti“ von Gran, dem Maler der großen Apotheose Karls VI. in der Wiener Hofbibliothek, erhalten. Er korrigiert am Grundentwurf im Wesentlichen nur die vorgesehene Aufteilung in drei Gemälde, die zugunsten der modernen Zusammenfassung in ein gewölbedeckendes Fresco aufgegeben wird.¹⁰¹ Grans umfangreichere Beschreibung enthält das „argumentum“, den ideellen Kern des Ganzen, dem man auch die innere Ordnung vom qualitativ bedeutendsten Zentrum zu den minder wertvollen Figuren bis hin zu den am Rand herabstürzenden negativ besetzten Irrlehren oder Lastern entnehmen kann. Die kürzere „dispositio“ ist demgegenüber die Arbeitsfassung für den ausführenden Maler Bartholomeo Altomonte. In dieser lässt sich z. B. bei der Allegorie der „Virtus“ nachweisen, dass der Text nahezu wörtlich mit der entsprechenden Beschreibung in der Ikonologie Cesare Ripas übereinstimmt.¹⁰² Die intensive Nutzung dieser europaweit in immer neuen Ausgaben in mehreren Sprachen aufgelegten Sammlung von Personifikationen wird hier beispielhaft sichtbar.

51

DIE KLÖSTER IM ABWEHRKAMPF –

ANGRIFF ODER ANPASSUNG? SCHUSSENRIED UND ADMONT

Die „Katholische Reformation“ durch das Tridentinische Konzil hatte einen großen Aufschwung der intellektuellen Aktivitäten und eine Erneuerung der Klöster mit sich gebracht, die auch zu wirtschaftlicher Blüte führte. Doch mit dem zunehmenden Einfluss aufklärerischer Ideen wurde diese Position wieder in Frage gestellt. Es gab unterschiedliche Formen der Reaktion darauf. Die Darstellung der Harmonie zwischen weltlicher Wissenschaft und christlicher Offenbarung war eine Form der Selbstvergewisserung und geschickten Propagierens der eigenen Position. Anpassung und Integration moderner wissenschaftlicher und technischer Errungenschaften war ein anderer Weg, der von den Jesuiten, aber auch „alten“ Orden wie den Benediktinern gegangen wurde.¹⁰³ Doch es finden sich auch Beispiele aggressiver Angriffe gegen den Zeitgeist.

Der Bibliothekssaal im Nordflügel des Prämonstratenserklosters Schussenried wurde nach dem nur teilweise realisierten Gesamtplan zur Erneuerung der Klostergebäude des Dominikus Zimmermanns 1753–1755 geschaffen und 1756–1757 von dem Kemptener Franz Georg Hermann ausgemalt. Der Betrachter hat als ersten Eindruck, dass „Architektur, Plastik und Malerei“ „sich hier zu einer festlich heiteren Harmonie der Künste“ verbinden.¹⁰⁴ Dazu trägt auch bei, dass die Bücher hinter Schranktüren versteckt waren, auf die einheitlich weiße Rücken mit roten Rückenschildern gemalt sind. Das große Bild- und Ausstattungsprogramm erweist sich bei genauerem Hinsehen als eine kämpferische Antwort auf die immer deutlicher erkennbaren



13. Kloster Schussenried,
Bibliothekssaal. Deckenfresko:
Franz Georg Hermann.

aufklärerischen Angriffe auf das Mönchtum. Eine indirekte Kritik an der zunehmend toleranten Einstellung des Herrscherhauses könnte es sein, dass im Reichskloster Schussenried nur zwei (nicht näher identifizierte) Kaiserbüsten auf den Emporen zu sehen sind. Im Deckenfresko aber ist eine Audienz der Vertreter des Prämonstratenserordens bei Ludwig XIV. dargestellt, die 1686 unter Führung Abts Nikolaus Wieriths von Marchthal gewährt wurde. Er war der für das Reichskloster Schussenried zuständige Generalvisitator, aber durchaus auch ein Berater Kaiser Leopolds. Der französische König galt wegen der Aufhebung des Ediktes von Nantes zuungunsten der Hugenotten als Verteidiger der Rechtgläubigkeit. Hermann hat sein Werk hier signiert und scheint sich zusätzlich in einem Selbstporträt in der Nähe der Dichtkunst dargestellt zu haben. Mittelpunkt des Freskos ist die göttliche Weisheit, die aber hier nicht als allegorische Figur erscheint, sondern symbolisch durch das wirkmächtige apokalyptische Lamm auf dem Buch der sieben Siegel versinnbildlicht ist [Abb. 13].¹⁰⁵

Maria, die als Sedes sapientiae im Kreise von Verehrern wie Bernhard von Clairvaux gezeigt wird, hat eine besonders hervorgehobene Stellung. Die Widmungskartusche sagt aus, dass Abt Nikolaus (Cloos) hier den Sitz der Weisheit lobpreise. Im Anschluss findet sich die Darstellung des Sturzes der Ketzer. Den anderen Pol des Gemäldes bildet die Darstellung des Kreuzes, die ebenfalls durch eine Textkartusche herausgehoben ist, in der die Fleischwerdung des Wortes (Jesus) ausgedeutet wird. Im Tempel der Weisheit mit sieben Säulen (entsprechend Sprüche 9,1) erscheint der Heilige Geist, von dem es in der Inschriftenkartusche heißt, dass er alles lehren wird. Sieben weibliche Gestalten erscheinen als Personifikationen seiner sieben Gaben. Das Bildprogramm des Deckenbereichs stellt so vorwiegend religiöse Motive zur göttlichen Weisheit in den Mittelpunkt. Masson sieht im Schussenrieder Programm eine direkte, ja die grandioseste Umsetzung der Empfehlungen von Clement zu einer neuen, christlichen Ikonographie.¹⁰⁶ Die weltliche Weisheit wird als *fatto storico* mit Szenen des Urteils Salomons im Streit der beiden Frauen um ein Kind und der Lösung des Rätsels der Königin von Saba illustriert; im Text der zugehörigen Kartusche wird Gott für die rechte Einsicht gedankt – die weltliche Weisheit also auf die göttliche zurückgeführt. In den Darstellungen der Medizin (Hippokrates, Galen, Dioskurides), der Philosophie (Sokrates, Aristoteles, Diogenes, Ptolemäus) und der Dichtkunst (Homer, Vergil) werden antike Geistesgrößen in das Programm integriert und teilweise geradezu anekdotenhaft mit modernen gelehrten Ordensmitgliedern kombiniert. Die Darstellung nur des Aristoteles zusammen mit einem

■ 105. bda S. 160–162 und Alfons Kasper: Der Schussenrieder Bibliotheksaal und seine Schätze. Erolzheim/Württ 1954 (Die Bau- und Kunstgeschichte der Prämonstratenser-Stifts Schussenried). ■ 106. Masson (Anm. 15) S. 89; vgl. auch Hauke (Anm. 80) S. 108f. ■ 107. Kuhn: Der Bibliotheksaal im Neuen Kloster Schussenried. Lindenberg 2003 S. 22; Kasper (Anm. 105) S. 58–61. ■ 108. Kasper (Anm. 105) S. 43–51 und Böhm (Anm. 104) S. 137–157. ■ 109. Meinrad von Engelberg: Dekorationssysteme in Bibliotheken. Das Wissen vor Augen. In: Weber, Wolfgang E. J.: Wissenswelten. Perspektiven der neuzeitlichen Informationskultur. Augsburg 2003 (Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg Sonderheft, 2003) S. 225–250, hier S. 244. Nicht weiter eingegangen werden kann hier auf das Programm der Bibliothek des Klosters Wiblingen, dessen Kenntnis in Schussenried deutlich erkennbar ist. Vgl. dazu Böhm (Anm. 104) S. 160–162. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 256. ■ 110. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 259; die Programmbeschreibung ebda

S. 257f. ■ 111. Johann Nepomuk Haunting: Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784. Weißenhorn 1964, S. 39f. ■ 112. Ebda S. 40. ■ 113. Martin Mannewitz: Origo, progressus et fructus sapientiae. Das Bibliotheksprogramm des Stiftes Admont als „aufklärerisches“ Bildprogramm. In: Carsten-Peter Warncke (Hg.): Ikonographie der Bibliotheken. Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17) S. 271–301, hier S. 272. ■ 114. Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 166–209; dort auch eine detaillierte Erläuterung des Ausstattungsprogramms S. 212–246. ■ 115. Siehe Matsche, Franz: Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik. In: Carsten-Peter Warncke (Hg.): Ikonographie der Bibliotheken. Wiesbaden. 1992. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17) S. 199–233. sowie den Beitrag von Hans Petschar in diesem Band. ■ 116. Mannewitz, Programm (Anm. 113) S. 273f. ■ 117. Ebda S. 274.

Spätscholastiker (Francisco Suarez oder Johannes Duns Scotus) und des Kategorienbaums zeigen die scholastische Grundeinstellung. Vom humanistisch-neuplatonischen Ernst in der Stanza della Segnatura ist hier nur wenig zu spüren, obwohl sich durchaus stilistische und inhaltliche Entsprechungen finden.¹⁰⁷ Einen direkten Einfluss Raffaels kann man bei dem römisch geschulten Hermann nicht ganz ausschließen. Auch bei den personifizierten Darstellungen der Wissenschaften und Künste, sind geistliche (vorwiegend Prämonstratenser), aber auch antike Gelehrte ausgewählt worden, die von Athena und Apoll in den Stuckaturen angeführt werden. Das überreiche Programm (das trotzdem nicht überladen wirkt) setzt sich in Grisailen unterhalb der Empore fort (u.a. einzelne Wissenschaften, die vier Elemente und wissenschaftliche Geräte). 56 Stuckflachreliefs an den Fensterlaibungen nehmen auf die Inhalte der Bibliothek Bezug. Der Anspruch der Mönche, auch in weltlichen Dingen auf der Höhe der Zeit zu sein, diese aber immer als Ausfluss der göttlichen Weisheit zu sehen, zeigt sich in der Vielfalt der dargestellten Wissenschaften und (auch handwerklichen) Künste.¹⁰⁸ Kann man in den Deckengemälden und Stuckaturen durchaus noch Anzeichen von barockem Synkretismus erkennen, so ist die Aussage der 1764–1766 in der Zugangsebene hinzugefügten 16 Alabasterfiguren von Fidel Sporer besonders kämpferisch gestaltet: Häretiker aber auch Aufklärer werden karikierend als Putten auf schmalen Podesten dargestellt; sie werden durch ihnen auf festen Basen gegenüber stehende Kirchenlehrer bekämpft.¹⁰⁹ Man kann der Charakterisierung Lehmanns nur zustimmen, dass es in Schussenried „weder an religiöser Inbrunst noch an dogmatischer Streitbarkeit“ fehlt.¹¹⁰ Hier ist ein Gegenprogramm zur aufklärerischen Toleranz verwirklicht, wie auch durch die Bemerkung des St. Galler Stiftbibliothekars Johann Nepomuk Hauntinger bestätigt wird, der übrigens aus dem Gesamtprogramm „fast nicht klug werden kann“, „weil darin gar zu viele Gegenstände nach und nach während der Arbeit eingeschoben wurden“.¹¹¹ Die Konfrontation der Statuen, die einander mit Schrifttexten widerlegen, kommentiert er: „Das ist ein Gedanke, welcher meiner Meinung nach an jedem Orte besser als auf einer Bibliothek stünde, denn ein Büchersaal muss allen Gattungen Leute offen stehen und er ist doch kraft seines Daseins der Ort nicht, wo man Religionsstreitigkeiten mit einem durchreisenden fremden Gaste ausmacht.“ Sein Wunsch aber „Jetzt da diese Statuen mit ihren Inschriften noch nicht vollkommen ausgearbeitet sind, ließe sich da noch rat schaffen“,¹¹² ging nicht in Erfüllung. So bleibt die Bibliothek auch nach der Säkularisation ein Zeugnis der geistigen Spannungen ihrer Zeit und des kämpferischen Geistes vieler Vertreter gerade auch der Prämonstratenser – zu dem aber im Kloster Strahov ein Gegenbeispiel des gleichen Ordens gezeigt werden kann.

Gezielte Selbstdarstellung am Vorabend der Josefinischen Klosteraufhebung¹¹³ zeigt das Bibliotheksprogramm des Benediktinerstiftes Admont, das 1775–1776 von Altomonte gemalt worden ist. Auftraggeber war Abt Matthäus Offner, der zu den Beratern der Königin Maria Theresia gehörte. Eine Neuplanung des Grazer Hofbaumeisters Hueber von 1764,¹¹⁴ dessen Entwurf sich an die Hofbibliothek in Wien¹¹⁵ anlehnte, wurde aufgegeben. Es war ein „Versuch, die Einbindung des Klosters in das Reichsgefüge und seine Verbundenheit mit dem Kaiserhaus mit architektonischen Mitteln zu Ausdruck zu bringen“.¹¹⁶ Der Plan für den monumentalen Bau aber passte nicht mehr in die Zeit – politisch, wegen der zunehmenden Entfremdung vom Kaiserhaus, und architektonisch wegen der Tendenz zu überschaubaren Bauten.¹¹⁷ Der 1774 fertige Rohbau verzichtete deshalb vor allem auf die ausladende Mittelro-

tunde, der Wiener Bau war aber noch als Vorbild erkennbar; auch die in Wien notwendig gewordenen statischen Verstärkungen waren von Interesse, weil der in Admont gegebene ungünstige Baugrund zum Abbruch eines älteren Bibliotheksgebäudes gezwungen hatte.¹¹⁸ Die Fresken, die sich in den Gewölbekappen der drei zweigeschossigen Raumteile und dem zentralen Kuppelraum finden, aber auch Mauerflächen und Fensternischen einbeziehen, werden durch programmatische Skulpturen ergänzt.¹¹⁹ Die Stirnwände mit dem Eingang für die Außenstehenden bzw. für die Konventualen werden entsprechend mit der Darstellung der weltlichen Weisheit (Salomon) und der göttlichen Weisheit (Jesus im Tempel) mit zwei Reliefs versehen.

In der zentralen Kuppel ist die Sapiencia divina von Propheten und Kirchenvätern umgeben; man meinte nicht darauf verzichten zu können, dass neben ihnen ein Genius Irrlehrer samt Tintenfass, Feder und Büchern herabstößt, aus denen eine Schlange entweicht



14. Sapiencia Divina. Zentrales Kuppelfresko (Kloster Admont, Bibliothek).

[Abb. 14].¹²⁰ In den sechs Seitenkuppeln dominiert „die enzyklopädische-gelehrte Ausbreitung der Wissenschaften und Künste“.¹²¹ In der Darstellung der fortschreitenden menschlichen Bildung lässt sich ein Eingehen auf die pädagogischen Bemühungen Maria Theresias erkennen, die 1774 zu einer Neuordnung der Universitätsstudien mit dem Ziel der Verbesserung der „Nationalerziehung“ führte. In Admont ist darüber hinaus der

Erkenntnisfortschritt von der Antike zum Christentum thematisiert, der stufenweise von den weltlichen Erkenntnismöglichkeiten mit propädeutischen Wissensstoffen über die Philosophie und Jurisprudenz bzw. Medizin und Theologie zur Offenbarung führt und in der göttlichen Weisheit ihren Kulminationspunkt findet.¹²² Die Gegenüberstellung von heidnisch/weltlicher Erkenntnis und christlicher Offenbarung ist im Freskenprogramm (Apollo auf der einen, Aurora auf der anderen Seite, die Offenbarung im Zentrum) wie in den Skulpturen erkennbar, die im Untergeschoss Konsolbüsten von Wissenschaftlern und Künstlern, im Obergeschoss der Seitenflügel „die von der göttlichen Weisheit inspirierten Propheten, Apostel und Evangelisten“ zeigen.¹²³ Insgesamt wurde mit diesem moderaten aber auch umfassenden Gesamtprogramm der Versuch gemacht, die aufgeklärte Grundgesinnung der klösterlichen Wissenschaft in ihrer ganzen Breite zu zeigen. So hoffte man, „der sich abzeichnenden Auseinandersetzung von Staat und Kirche entgegenzutreten“.¹²⁴

■ 118. Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 169–173. ■ 119. Mannewitz Programm (Anm. 113) S. 274f. ■ 120. Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 241. ■ 121. Mannewitz, Programm (Anm. 113) S. 287. ■ 122. Vgl. ebda S. 288f. ■ 123. Ebda S. 292. ■ 124. Ebda S. 293. ■ 125. Vgl. Matsche, Hofbibliothek (Anm. 115) S. 199–233 sowie den Beitrag von Hans Petschar in diesem Band. ■ 126. Muratori, Lodovico Antonio: Della pubblica felicità. Oggetto de' buoni principi. Lucca 1794. <http://galenet.galegroup.com/servlet/MOME?af=RN&ae=U100892798&srchtp=a&ste=14> <30. 9. 2014> ■ 127. Joseph von Son-

nenfels: Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft Teilt. 3. Aufl. Wien 1770 S. 61. vgl. dazu auch Rössmann (Anm. 82) S. 252. und Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 177f. ■ 128. Vgl. z. B. Graz: Jaksch (Anm. 84) S. 329–331., aber auch Freiburg: Peter Schmidt: Die Universität Freiburg (Breisgau) und ihre Bibliothek in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Freiburg (Breisgau) 1987 (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 12), insbesondere S. 26f.

DIE AUFKLÄRUNG IN ÖSTERREICH – AUFLÖSUNG ODER VORREITERROLLE FÜR DIE KLÖSTER? – KLOSTERBRUCK, STRAHOV UND GERAS

Der Admonter Versuch war politisch vergebens (wenn auch das Kloster selbst in der josefinischen Zeit nicht aufgehoben wurde). Die Stimmung gegenüber den Klöstern, die im Laufe des 18. Jahrhunderts allgemein immer aggressiver wurde, war auch im Österreichischen Kaiserhaus schon seit den letzten Jahren der Regierung Karls VI. umgeschlagen. Die Apotheose des Kaisers in Daniel Grans im 1726-1730 gemalten Kuppelfresko der Hofbibliothek¹²⁵ stellte längst alles in den Schatten, was die Klöster an Verherrlichung des Kaisers geschaffen hatten oder – wie in Göttweig – noch schaffen konnten. Antiklösterliche Kräfte auch der katholischen Aufklärung sahen in den Konventen nicht mehr den Landesfürsten im gegenreformatorischen Kampf unterstützende Partner. Sie erschienen vielmehr als ein Hindernis für die gedeihliche Entwicklung des Staates, der deshalb geradezu die Pflicht habe, regulierend einzugreifen, wie der Italiener Muratori schon 1749 insbesondere für die Bettelorden gefordert hatte.¹²⁶ Maria Theresia begann aus diesem Geiste heraus Reformen zu planen, die ihr Sohn Joseph II. rigide umsetzte. Joseph von Sonnenfels machte in seinen *Grundsätzen der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft* 1770 den Vorschlag, Adlige, aber insbesondere Abteien stärker für den Staat heranzuziehen. Es würde klug sein, „die Abteyen, in Comthureyen zu verwandeln, wie sie es in Pohlen beynahe allgemein sind, oder doch die Äbte vermögender Klöster nach Hofe zu ziehen, sie mit Ehrenstellen zu bekleiden, zu Fürsten zu erheben, ihre Ehrbegierde zu Erbauung von Kirchen, zur Anlegung von Bibliotheken, von kostbaren Bildersammlungen, und dergleichen seltenen Sehenswürdigkeiten anzufachen; und um solche Auslagen zu bestreiten, ihnen die Einwilligung zu Veräußerungen gerne zu ertheilen“.¹²⁷ Bau und Ausbau von Klöstern und Bibliotheken sollten also zu nützlichen Ausgaben für die allgemeine Wirtschaft führen und – ein Nebengedanke der in josefinischer Zeit sicher zusätzlich eine Rolle spielte – letztlich wegen der sich daraus ergebenden Überschuldung Anlass zu ihrer Auflösung geben. Die Ablehnung der Orden konzentrierte sich zunächst auf die Jesuiten, deren Aufhebung durch Papst Clemens XIV. 1773 u. a. dazu genutzt wurde, zentrale Bibliotheken an den Universitäten zu schaffen oder sie leistungsfähiger zu machen.¹²⁸ Durch die Universitätsreform Maria Theresias waren die Universitäten schon 1749 direkt dem Monarchen unterstellt worden, dem sich damit die Möglichkeit bot, bis zur Vorschrift von Lehrbüchern ihre Ausrichtung auf das Idealbild des aufklärerischen, den gemeinen Nutzen und das Glück der Untertanen auch durch wirtschaftliche Förderung vermehrenden zentralistisch gelenkten aber toleranten Staat auszurichten. 1777 war bereits ein Patent in Umlauf gegeben worden, das allen „Akatholiken“ eine nichtöffentliche Religionsausübung erlaubte. Im ersten Jahr seiner Alleinregierung erließ Josef II. am 13. Oktober 1781 das offizielle Toleranzpatent, das für Christlich-Orthodoxe und Protestanten, 1782 auch für Juden, u.a. den Bau von Gotteshäusern und das Studium ermöglichte. Er stieß dabei teilweise auf erheblichen Widerstand von Vertretern der katholischen Kirche, darunter auch Bischof Eszterházy in Erlau.

Das Thema der aufklärerischen Toleranz wurde erstmals 1778 – also schon drei Jahre vor dem Toleranzedikt Josephs II. – in einem großen Fresko von Franz Anton Maulbertsch in der Bibliothek des Prämonstratenserklosters Klosterbruck in einem künstlerischen und inhaltlichen Neuentwurf dargestellt. Wie sehr Maulbertsch ein Kernthema seiner Zeit getroffen hat, zeigen

die Wiederholungen der Thematik im Kloster Strahov 1784 durch ihn selbst sowie die erneute Wiederaufnahme durch seinen Schüler Joseph Winterhalter 1805 in Geras. Während die Fresken in Strahov und Geras erhalten sind, ist das Werk in Klosterbruck nur noch über Vorentwürfe Maulbertschs und Skizzen einzelner Szenen von Winterhalter in seiner bildlichen Konzeption bekannt.¹²⁹ Da aber außerdem eine detaillierte „Historische Erklärung“ vorliegt, kann es gut analysiert und mit den späteren Werken, die ebenfalls reich dokumentiert sind, leicht verglichen werden. Damit eröffnet sich die Gelegenheit, die Konzeption des Originalwerks zu erfassen und die Veränderungen bis zu einzelnen Details der bildlichen Darstellung auf ihre künstlerischen und historischen Zusammenhänge zu untersuchen. Dies ist über die Arbeiten Möseneders hinaus durch die im Rahmen der Restaurierung in Strahov ermöglichte vertiefte Kenntnis des Werkes und zusätzliche Untersuchungen weiterer Quellen insbesondere durch Michaela Šeferisová Loudová möglich geworden.¹³⁰

Die von Norbert Korber 1778 anonym veröffentlichte „Historische Erklärung“¹³¹ des Freskos in Klosterbruck lässt seine aufklärerische Zielsetzung erkennen. Das Wachstum der Erkenntnis wird in einer Abfolge von Stufen von der natürlichen Religion des Altertums über die Epoche des Gesetzes im Alten Testament bis zur aufgeklärten Lehre der Kirche und der vollkommenen Enthüllung der ewigen Weisheit aus dem Licht des Evangeliums dargestellt. Mit Vernunft und Willen vermag der Mensch ihr ähnlich zu werden. Die Vorstellung vom gütigen, Erkenntnis gewährenden Gott, macht die Darstellung der Gottesfurcht als Voraussetzung der Weisheit unnötig. Wesentliches Element der optimistischen Aufklärung ist die Toleranz. Auch auf das Motiv des Sturzes der Häretiker glaubt man deshalb ganz verzichten zu können.

Unter Joseph II. konnten die Klöster hingegen mit wenig Toleranz rechnen. Er verringerte ihre Zahl ab 1780 deutlich. Die Klöster der kontemplativen Orden und der Bettelorden wurden aufgehoben, die Zahl der Mönche der verbleibenden Klöster begrenzt und diese zunehmend in die Seelsorge eingegliedert, die durch neue Pfarreien intensiviert wurde. Dass ein großer Teil der Mönche als Pfarrer wirken musste, machte das gewohnte klösterliche Leben mit den über den Tag verteilten Stundengebeten fast unmöglich.¹³² In die Verwaltung wurde durch das Einsetzen von Kommendataräbten unmittelbar eingegriffen.¹³³ Die Ordensstudien wurden in den Hauptstädten konzentriert und staatlich reguliert. Der geistliche Stand sollte

■ 129. Möseneder (Anm. 92) S. 12. Die Fresken sind zerstört. Möseneders Hoffnung, das Original könne noch nur übertüncht im ehemaligen Bibliothekstrakt verborgen sein (ebda S. 18), war wohl vergebens. Nach den Untersuchungen von Šturc wurde das Fresko Maulbertsch bei der Umgestaltung für die Zwecke der Ingenieurschule zerstört; außerdem ist der Bibliotheksflügel durch Bomben am Ende des Zweiten Weltkrieges ruinös geworden. Libor Šturc: The fate of the Louka Library Hall after 1784. In: Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov. (Hg.): The gate of knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library. Prague 2010 S. 46–51, hier S. 49 und S. 51. ■ 130. Siehe insbesondere Michaela Šeferisová Loudová: 'The Spiritual Development of Humanity' on the Ceiling of the Philosophical Hall at the Strahov Canonry. In: Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov: The gate of knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library. [Prague]. 2010, 20–45 und (Loudová, Modello) – Michaela Šeferisová Loudová: Modello Franze antona Maulbertsche k nástropnímu obrazu

v Filolofickém sále Strahovské knihovny. In: Lubomír Slavíček, Pavel Suchánek, Michaela Šeferisová Loudová (Hg.): Chvála ciceronství. Umelecká díla mezi pohádkou a vedou. Zu Erkenntnissen, die sich aus den Restaurierungsarbeiten ergeben haben, siehe auch Michaela Šeferisová Loudová: Maulbertschva freska ve Filolofickém sále strahovské knihovny. Forma a technika. In: Ars, 45 (2010), S. 259–275. Vgl. auch ihren Beitrag in diesem Band. ■ 131. Zu Korber vgl. Möseneder (Anm. 92) S. 24–26. Der Abdruck der *Erklärung* ebda S. 197–206. ■ 132. Ellegast, Burkhard: Vernunft und Glaube. In: Bruckmüller (Anm. 87) S. 360–362. ■ 133. Ebda S. 362f. ■ 134. Möseneder (Anm. 92) S. 106. ■ 135. Ebda S. 108. ■ 136. Ebda S. 109. Die lateinische Inschrift lautet: RELIGIONI PATRIAE SIONEORUM PROPECTUI A MDCCCLXXXIII. ■ 137. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 29. ■ 138. Möseneder (Anm. 92) S. 112. ■ 139. Ebda S. 120. ■ 140. Loudová, Freska (Anm. 130) S. 273.

im aufgeklärten absolutistischen Staat ein Stand wie alle anderen sein, die dem Nutzen und der Glückseligkeit dienen sollten. Religiöse Unterweisung sollte immer auch staatsbürgerliche Erziehung sein.¹³⁴

Auch den Orden der Prämonstratenser trafen die staatlichen Eingriffe. 1780 wurde die Aufnahme von Novizen untersagt, 1781 die Verbindung zum Ordensgeneral in Prémontré aufgehoben; im gleichen Jahr wurden die Klöster den Bischöfen unterstellt; 1782 begann die Säkularisation von Prämonstratenserklöstern, der Klosterbruck 1784 zum Opfer fiel. Es ist beeindruckend, wie geschickt es dem 1780 gewählten Abt des Klosters Strahov bei Prag, Wenzel II. Mayer, trotz der Aufhebungsgefahr gelang, nicht nur sein Kloster zu erhalten, sondern sogar eine neue, prächtige Bibliothek zu errichten. In seiner Zeit war das Kloster eine Hochburg der Aufklärung in Böhmen. Neben dem Abt bekannte sich insbesondere auch der zweite Klosterbibliothekar Raphael Unger zu den Zielen der Freimaurer. Mit aufklärerischen Argumenten trug der Abt auch dem Gubernium den 1782 im Konvent gefassten Beschluss vor, die Bibliothek des Klosters durch ein zusätzliches Gebäude zu erweitern, das für die Entfaltung der Religion, des Staates und des wissbegierigen Bürgertums bestimmt sei.¹³⁵ Er erreichte die Genehmigung des Bauvorhabens, von der er als gut vernetzter Aufklärer informell vorher erfahren haben muss, so dass schon mit den Planungen begonnen wurde, bevor die offizielle Mitteilung erfolgte. Bereits im Oktober 1783 konnte die Fassade errichtet werden – wie die Bauinschrift festhält „zur Entfaltung der Religion, des Vaterlandes und der Brüder von Sion“. ¹³⁶ Durch die Profilbüste Josephs II. mit dessen Devise *virtute et exemplo* im Giebel wird die enge Verbindung zum Kaiser und seiner staatskirchlichen Einstellung programmatisch hervorgehoben. Im Sockel finden sich Bücher und Gegenstände, die verschiedene Wissenschaften darstellen; verbunden mit Symbolen von Weisheit und Frieden zeigen sie, was durch gelehrte Studien erreichbar ist.¹³⁷ 1784 wird die Klosterkirche auch Pfarrkirche. Die „zur Erziehung frommer, aufgeklärter Bürger“ bestimmte Kirche und der für die Öffentlichkeit zugängliche Bibliotheksbau „als Stätte nationaler und religiöser Bildung“ ¹³⁸ liegen im rechten Winkel zueinander und zeigen so auch optisch die ideale Konstellation des aufgeklärten Staatskirchentums und seiner aufklärerischen Zielsetzungen, denen sich das Kloster Strahov verschrieben hatte. Ein weiteres Zeichen der so erreichbaren Hilfe von höchster Stelle ist die Übernahme der Bibliotheksschränke des aufgehobenen Prämonstratenserklusters in Klosterbruck. Es gelang, über den Kaiser, der das Kloster wohl 1786 besucht hatte, diese weitere ungewöhnliche Sondererlaubnis zu erwirken. Allerdings musste der Erwerb geldlich abgeglichen werden; außerdem wurden Bauarbeiten notwendig; so wurde die Westwand des Bibliotheksgebäudes neu errichtet und das Dach erhöht. Der Einbau der Regalanlage sollte sich bis 1797 hinziehen.

Schon 1794 schuf Franz Albert Maulbertsch in nur 6 Monaten, von April bis Oktober, die Zweitfassung seines Klosterbrucker Freskos. Wie die Untersuchungen bei der Restaurierung des Gemäldes 2009–2010 gezeigt haben, war das vorgelegte Tempo – im Vertrag waren 14 Monate vereinbart¹³⁹ – deshalb möglich, weil größere Teile in Zeit sparender Seccomalerei erstellt worden sind. Der pastellfarbene, trübe Charakter vor allem im Zentralteil ist durch das Anmischen der Farbpigmente mit Kalk (Kalksecco) entstanden.¹⁴⁰ Er ist aber auch Teil der insgesamt reduzierten Farbigkeit, die zur abgeklärteren Darstellung auch der Figuren beiträgt. Schon Bischof Károly Eszterházy hatte von Maulbertsch für das Fresko in der Kapelle des Lyzeums in Erlau, das unmittelbar vor der Ausmalung des Philosophischen Saales vollendet



15. Franz Anton Maulbertsch:
Mittelgruppe mit Ewiger Weisheit.
(Strahov, Philosophischer Saal).

wurde, ausdrücklich verlangt, dass keine Furcht und Schrecken erregenden Figuren zu malen seien.¹⁴¹ Der durch Winckelmann stark beeinflusste und in den Arbeiten von Anton Raphael Mengs realisierte Rückgriff auf die hellenistisch antike Harmonie der Darstellung wurde als Gegenbewegung zum barocken Überschwang seit etwa 1860 stilbeherrschend. Er zeigt sich z. B. in der Ausmalung der Bibliothek im neapolitanischen Palazzo Reale Caserta durch den Mengsschüler Heinrich Füger für die Tochter Maria Theresias, Königin Maria Karolina.¹⁴² Füger knüpft dort mit der Thematik der Schule von Athen nicht nur stilistisch sondern auch thematisch unmittelbar an Raffaels Stanza della Segnatura an – jetzt allerdings ohne die christliche Überhöhung der weltlichen Wissenschaft durch die religiöse Offenbarung, die Raffael in der *Disputa* dargestellt hat.

Maulbertsch hatte schon früh begonnen, sich diesen neueren Tendenzen anzupassen.¹⁴³ Im Philosophischen Saal des Klosters Strahov folgte er Raffael bei der symmetrischen Neugestaltung wichtiger Szenen z. B. der Darstellung mit Moses und Aron oder der Kolonnade des Areopags.¹⁴⁴

Besonders beeindruckend aber ist, dass im aufklärerischen Programm der Fresken Maulbertschs von Bruck und Strahov die von den humanistischen Renaissancepäpsten geförderte und von Raffael in so überzeugender Weise malerisch umgesetzte Harmonie von antiker Gelehrsamkeit und christlicher Offenbarung erneut thematisiert wird.¹⁴⁵ Dabei blieb in Strahov im Vergleich zu Klosterbruck die inhaltliche Grundabfolge von der natürlichen zur geoffenbarten Religion unverändert. Das Programm ist aber an vielen Stellen durch eine stärkere Rückbindung an traditionelle religiöse Einstellungen gekennzeichnet. So erscheint jetzt wieder der Sündenfall Adams und Evas, auf den Korber wegen theologischer Kritik an der Erbsündenlehre verzichtet hatte. Die verschiedenen Stufen der Erkenntnis werden durch Lichtsymbolik verdeutlicht. Weiterhin ist die „Ewige Weisheit“ in ihrer Glorie Lenkerin und Zielpunkt menschlichen Strebens, die aber neben Szepter und Krone durch ein Medaillon mit dem Auge Gottes der Göttlichen Weisheit näher gerückt wird [Abb. 15].¹⁴⁶ Die Gottesfurcht und der Gehorsam als Grundlage der Weisheit erscheinen jetzt wieder im Programm. Ein neues pädagogisches Konzept wird erkennbar: Der Genius der Religion, nicht mehr die

■ 141. Thomas DaCosta Kaufmann: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800. Darmstadt 1998, S. 501; DaCosta Kaufmann hat seine Einstellung zu Maulbertschs angeblich geringen Affinität zur Aufklärung inzwischen revidiert in: Thomas DaCosta Kaufmann: Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796 (Bettie Allison Rand Lectures in Art History.) Chapel Hill 2005, auch wenn er Maulbertschs Darstellungen weitgehend dem Einfluss der Auftraggeber zuschreibt. Vgl. W. E. Wright: Thomas DaCosta Kaufmann: Painterly Enlightenment (Rezension) In: The American Historical Review 111 (2006), S. 923–924, hier S. 923. ■ 142. Möseneder (Anm. 56) S. 144; Matsche-von Wicht, Betka: *die heiligkeit, die stille ordnung, das Kenliche in der Kleidung und die Wirksame bedeutung der Historie*. Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Tacke, Andreas: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740–1794). München 1998, S. 83–96, hier S. 95. ■ 143. Matsche von Wicht (Anm. 142) S. 88–90. ■ 144. Möseneder (Anm. 92) S. 148f. ■ 145. Vgl. oben Strahov, Abb. 16. ■ 146. Ebda S. 125. ■ 147. Lechner, Gregor Martin: Geheimnisvolle Bibliothek. Die Ewige Weisheit als typisches Bibliotheksprogramm der Aufklärungszeit. In: Mühleisen, Hans-Otto: Das Vermächtnis der Abtei. 900 Jahre St. Peter auf dem Schwarzwald.

Karlsruhe 1993, S. 127–148, hier S. 143. ■ 148. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 42f. ■ 149. Ebda S. 43. Loudová charakterisiert das Verhältnis der verschiedenen Texte untereinander und ihr Verhältnis zur Malerei zusammenfassend: „Text and painting existed alongside one another, in parallel, mingling and complementing each other mutually; however, each one transmits its own story using its own distinctive means.“ ■ 150. Vgl. den Bericht über die Entwicklung in Melk: Ellegast (Anm. 132) S. 363f. ■ 151. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 40 und Loudová, Modello (Anm. 130) ordnet diesem neuen Motiv ein verlorenes Modello und eine in Strahov vorhandene Entwurfsskizze Maulbertschs zu. ■ 152. Möseneder (Anm. 92) S. 130. ■ 153. Ebda S. 129. ■ 154. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 31, Möseneder hat diesen Zusammenhang noch nicht erkannt. ■ 155. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 42, Möseneder (Anm. 92) S. 137–139. ■ 156. Möseneder (Anm. 92) S. 138. ■ 157. <http://www.en.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/home-page/> <29. 3. 2014>. ■ 158. Anna Rollová: Teologický sál. In: Pravoslav Kneidl; Anna Rollová; Pavel Preiss: Strahovská knihovna: památníku národního písemnictví; historické sály, dějiny a r^oust fond^u. Prag 1988 S. 59–95, hier S. 198f., Möseneder (Anm. 92) S. 35f. ■ 159. Rollová (Anm. 158) Abb. 28, 67.

Vernunft, führt den nach Weisheit strebenden Jüngling, der nicht mehr von der Wollust sondern einem Engel der Finsternis bedroht wird. Als Aufgabe der Weisheit erscheint es jetzt, sich mit der Religion zu vereinigen, um im Menschen die Wurzeln böser Neigungen auszurotten¹⁴⁷ und ihn zur Ewigen/Göttlichen Weisheit zu geleiten.¹⁴⁸ Seismographisch spiegeln die Änderungen des Programms und dessen Realisierung Wandlungen des künstlerischen Geschmacks ebenso wie der Einstellung zu Religion und Kirche, wobei die späteren Beschreibungen teilweise zusätzlich den Sinn auch gleicher Darstellungen neu interpretieren.¹⁴⁹

Die Zeiten hatten sich nach dem Tod Josephs II. auch politisch grundlegend geändert. Schon Leopold II. (1790–1792) hatte einige der massiven Eingriffe Josephs II. in das Klosterleben rückgängig gemacht.¹⁵⁰ Franz II. (1792–1806 letzter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation; 1804–1835 als Franz I. Kaiser von Österreich) strebte in der politisch bedrängten Lage der Revolutionszeit und der sich daraus entwickelnden französischen Expansion ein enges Zusammenwirken von Religion und Vaterland an. Der Sturz der Titanen als rebellierender Gestalten und vom Blitz getroffene atheistischer Aufklärer auf dem Strahover Fresko machen nicht nur das Ende des Brucker aufklärerischen Optimismus deutlich.¹⁵¹ Sie sind auch darin begründet, dass man in den Habsburgischen Ländern die Entwicklung der Französischen Revolution auf die Geringschätzung der Religion zurück führte; es erschien deshalb notwendig, Ruhe und Glückseligkeit des Staats dadurch zu erreichen, dass man erklärte atheistische Freigeister bekämpfte.¹⁵² Dass die sich daraus ergebende notwendige Verbindung von Religion und Vaterland im Kloster Strahov realisiert ist, wird durch ein ungewöhnliches „Zimmermonument“ für Kaiser Franz II. im Bibliothekssaal unterstrichen, das im Zuge des Abschlusses der Arbeiten an der Bibliothek wahrscheinlich 1796–1797 errichtet wurde – ein Gegenstück zur Büste Josephs II. auf der Fassade. In dieser Zeit nahm man in die gedruckte Beschreibung des Programms der Bibliothek auch ein Lob auf die Standhaftigkeit Franz II. im Ersten Koalitionskrieg auf, der zu diesem Zeitpunkt noch einen für Österreich günstigen Verlauf zu nehmen schien.¹⁵³ Die Kritik an der Unersättlichkeit Napoleons ist in der veränderten Position Alexanders schon im Gemälde zu erkennen: Aristoteles versucht vergebens, ihn auf das Vorbild des Krates von Theben zu verweisen, der seine Güter ins Meer versenkt, um zu verdeutlichen, dass die unersättliche Gier nach Reichtum den Weg zur Weisheit versperrt.¹⁵⁴ Durch die Aufnahme tschechischer Nationalheiliger in das Bildprogramm¹⁵⁵ wird auch die – von den Habsburgern akzeptierte – nationale Rolle des Klosters betont, das schon früh als Sammelstelle der tschechischen Literatur wirkte,¹⁵⁶ was sich noch heute in der Unterbringung des Museums der Tschechischen Literatur im Klosterareal fortsetzt.¹⁵⁷ Es ist beeindruckend, mit welcher Flexibilität es in Strahov gelang, durch die Neukonzeption der Aufgabe der Bibliothek im Sinne der Aufklärung und durch die Umsetzung in deren zeitgemäße Gestaltung die enge Verbindung der Klöster zum Kaisertum, die mit Ferdinand II. begonnen hatte, unter den völlig veränderten Auspizien der Zeiten Josephs II. wie Franz II. erfolgreich fortzusetzen. Wie groß dieser Wandel war, wird auch durch einen Rückblick in den ab 1721 von Franz Šiadek ausgemalten sog. Theologischen Saal des Klosters Strahov deutlich, der die Göttliche Weisheit zum Thema hat.¹⁵⁸ Der im Korridorotypus gestaltete Raum, stellt sein Programm in 25 Emblemen dar, die von Stuck umrahmt sind. Schon am Eingang wird dem Betrachter mit dem Satz aus den Sprüchen „SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM Prov. Salom. C. 9“¹⁵⁹ der Charakter der Bibliothek als Haus der Weisheit deutlich gemacht. [Abb. 16]



16. Weisheit baut sich ihr Haus (Strahov, Theologischer Saal).

Menschliche Weisheit aber ist – entgegen aufklärerischem Optimismus – für Hieronymus Hirnhaim, dessen Schrift „De typho generis humani“ Grundlage des Bildprogramm ist,¹⁶⁰ trotz aller Bemühungen nicht in der Lage, das Werk Gottes voll zu erfassen,¹⁶¹ auch wenn sie Nutzen bringt, den Geldgeschäften vorzuziehen ist¹⁶² und nur von den Törichtern verachtet wird.¹⁶³ Sie muss der Religion dienen.¹⁶⁴ Nur die geoffenbarte Weisheit Gottes ermöglicht wahre Erkenntnis, wie die Szene mit Jesus im Tempel versinnbildlicht, der als Inbegriff der Weisheit erscheint;¹⁶⁵ dieser Darstellung zugeordnet ist das Bild der Göttlichen Weisheit, die bei der Schaffung der Welt anwesend ist¹⁶⁶. Ein, wie Lehmann kommentiert, „ausgesprochen klösterliches Programm.“¹⁶⁷

Es war nicht selbstverständlich, wie z. B. das anscheinend 1727 zu datierenden Fresko der Prager Jesuitenniederlassung im Clementinum zeigt. Der Tempel der Weisheit wird im Zentrum nur mit einer zentralen gemalten Kuppel versinnbildlicht. Die weltliche Weisheit mit Apollo und den Musen erscheint auf der einen und als Sitz und Vermittler der göttlichen Weisheit der verklärte Christus auf der anderen Seite mit der Aufforderung „Ipsium audite“. Ein humanistisch gesinnter kirchlicher Fürst wie Kardinal Johann Philipp von Lamberg ließ den norditalienischen Künstler Johann Carlone 1693–1694 seine Dombibliothek in Passau sogar nur mit dem zentralen Fresko des Musenberges mit Apollo und dem geflügelten Pegasus ausstatten; in den Architekturteilen sind die drei Künste Architektur, Malerei und Bildhauerei dargestellt; Minerva als Verkörperung der Weisheit thront über der Geistlichen und Weltlichen Herrschaft. Der geistliche Aspekt wird hier nur durch das Augustinuszitat „Nimm und lies“ angedeutet.¹⁶⁸

Wenn die Thematik der Aufklärung 1805 in der Bibliothek eines dritten Prämonstratenserklosters in Geras durch Joseph Winterhalter, einen Schüler Maulbertschs, noch einmal aufgegriffen wird, so ist es nur noch eine indirekte Folge, nicht mehr Teil der großen Politik der Zeit. Vor allem säkularisiertes Bibliotheksgut, das auf verschiedenen Wegen – nicht zuletzt aus Klosterbruck –, erworben wurde, machte den verhältnismäßig kleinen Kuppelbau über rechteckigem Grundriss (15,8 × 7,35m) für die Bibliothek erforderlich.¹⁶⁹ Die im Grundsatz gleiche Entwicklung der Erkenntnis vom Altertum über das Alte Testament zur Offenbarung des Neuen Testaments musste deshalb verknüpft dargestellt werden, was aber „den Prozesscharakter und das Ziel des Geschehens“ verdeutlicht. Wesentlicher Unterschied ist, dass nicht

■ 160. Hieronymus Hirnhaim: *De Typho Generis Humani. Sive Scientiarum Humanarum, Inani Ac Ventoso Tumore, Difficultate, Labilitate, Falsitate, Jactantia, Præsumptione, Incommodis, Et Periculis*. Prag 1676 insbes. Kapitel XXX: *Scientiae laus et necessitas*, XXXI: *De vera et falsa sapientia* sowie XXXII *Vera sapientia demonstratur*. Vgl. Rollová (Anm. 158) S. 198. ■ 161. Rollová (Anm. 15) Abb. 36, 82 und 32, 77. ■ 162. Ebda Abb. 34, 80 und 37, 85. ■ 163. Ebda Abb. 33, 79. ■ 164. Ebda Abb. 40, 88. ■ 165. Ebda Abb. 29, 68. ■ 166. Ebda Abb. 30, 72. ■ 167. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 57. ■ 168. Würster, Herbert W.: *Die Ausstellungsräume*. In: Hüttner, Lorenz (Hg.): *Domschatz- und Diözesanmuseum Passau*. Passau 1989 (Peda-Kunstführer, Nr. 03) S. 9–14. ■ 169. Möseneder (Anm. 92) S. 161. ■ 170. Ebda S. 163. ■ 171. Ebda S. 167. ■ 172. Vgl. Ebda S. 161. ■ 173. Hier wiedergegeben nach Anna Jávör: *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*. Budapest 2005, S. 148. ■ 174. Vgl. schon die Franziskanerkirche in Wien (ab 1601), die Jesuitenkirchen in Mols-

heim (1614–1619) oder Heidelberg (ab 1711) aber auch die protestantischen Kirchen in Bückeberg (1611–1615) und Wolfenbüttel (ab 1608). Im Benediktinerkloster Braunau erscheinen im Deckenbild mit Jesus im Tempel gotische Fenster. Abb. bei Lehmann, Barock (Anm. 71), S. 273. ■ 175. Vgl. Jávör (Anm. 175) S. 146; ein Beispiel für den gotisierenden Einbau einer Bibliothek in eine historische gotische Kirche ist die Paulinerkirche der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Dort verbessert die durchgängig weiße Einrichtung auch die Lichtausbeute des zusätzlich gebrochenen Westfensters – ein Effekt der sich durchaus auch in Eger bemerkbar macht. Vgl. Christian Freigang: *Die Architektur*. In: Mittler, Elmar (Hg.): *700 Jahre Pauliner Kirche. Vom Kloster zur Bibliothek*. Göttingen 1994, S. 77–87. insb. S. 86f. ■ 176. István Bitskey: *Püspökök, írók, könyvtárak. Egri f papok irodalmi mecenátúrája a barokk korban*. Eger 1997. (*Studia agriensia* – Egri főpapok irodalmi mecenátúrája a barokk korban. Eger 1997. (*Studia Agriensia*, 16) S. 137. ■ 177. Jávör (Anm. 175) S. 141.

mehr die Weisheit als Lenkerin und Ziel erscheint, sondern „das von der Sonnenscheibe hinterfangene Christuskind mit dem Kreuz der Erlösung“, ¹⁷⁰ Entscheidende Rolle wird der Kirche als Vermittlerin der christlichen Wahrheit zugesprochen – „zugunsten der Kirche wurde die Ratio in ihren Möglichkeiten zurückgestuft“. ¹⁷¹ Nicht mehr die Aufklärung sondern die aufgeklärte Lehre der Kirche ist eigentliches Thema. ¹⁷²

TRIDENTINISCHES KONTRASTPROGRAMM – ERLAU

Als Franz Anton Maulbertsch 1793 den 1787 von Johan Lucas Kracker gemalten Bibliothekssaal des Lyzeum in Erlau betreten hat, soll er – wie schon zeitgenössisch durch Ferenc Kazinczy überliefert wird – staunend ausgerufen haben, so etwas könne er nicht. ¹⁷³ Sollte diese Begebenheit historisch sein, bezog sich Maulbertsch dabei wahrscheinlich auf die von Josef Zach entworfene, ganz in weiß gehaltene Scheinarchitektur der Gewölbedecke in gotisierenden Formen, die Franz Sigrist (von dem auch die Freskierung des Festsaals stammt) ausgeführt hat. Diese entspricht nicht der historischen Darstellung des Trienter Konzils auf einem Kupferstich von Carolus Zanetti aus dem Jahre 1673, die möglicherweise als Vorlage für das übrige Bild diente. Wenn die Renaissancedecke der Kirche Santa Maria Maggiore in Trient, wo das Konzil stattfand, hier durch das gotische Scheingewölbe ersetzt wird, entspricht dies dem schon im 17. Jahrhundert nicht seltenen Rückgriff auf diese mittelalterliche Architekturform, mit der bewusst an historische Traditionen angeknüpft werden sollte. ¹⁷⁴ Eine Welle der Gotisierung breitete sich auf dem Festland nach den englischen Anfängen mit Bau des Landhauses Strawberry Hill (1749–1776) aus. Dabei wurden im Geiste der klassizistischen Abkehr vom barocken Farbrausch Decken und Wände oft in weißer Farbe gehalten, wie dies auch in Erlau der Fall ist, wo – durchaus passend – die eigentliche Bildfolge auf einem gemalten klassizistischen Sockel steht. ¹⁷⁵ Eszterházy hatte zunächst vor, ein Bild mit der Darstellung des ungarischen Bibliotheksgründers Matthias Corvinus in der Vatikanischen Bibliothek als Vorlage für das Bibliotheksprogramm zu verwenden. Wie fast alle führenden ungarischen Kleriker hatte er am *Collegium Germanicum Hungaricum* in Rom studiert, das stark jesuitisch geprägt war. ¹⁷⁶ Vielleicht erinnerte er sich aus dieser Zeit dunkel an diese Darstellung in den Fluren des Belvedere, die sich aber als ungeeignet erwies. ¹⁷⁷ Der traditionsorientierte Kern des ausgeführten Bildprogramms ist die minutiöse Darstellung des Konzils und seiner Teilnehmer unter der Leitung des Jesuiten Alfonso Salmerón. Wie wichtig dem Auftraggeber Karl Eszterházy die Durchsetzung der Ziele des Konzils waren, zeigt auch die Auswahl von vier zusätzlichen Szenen in den gebogenen Vorsprüngen der vier Ecken, die mit dem Index der verbotenen Bücher (die ausgesondert und vom Blitz getroffen zerstört werden), der Verehrung Mariens und der Reliquien, der Letzten Ölung und der Priesterweihe wichtige, bewusst gegen protestantische Vorstellungen durchgesetzte Beschlüsse des Trienter Konzils hervorheben. Ort dieses Bildprogramms ist das Lyzeum in Erlau, das Károly Eszterházy in Erweiterung von Aktivitäten seines Vorgängers als Universität mit vier Fakultäten hat ausbauen wollen. Als er die Pläne 1763 zur Genehmigung Maria Theresia vorlegte, wurden sie als ambitiös und geradezu gefährlich zurückgewiesen. Dies ist auch auf dem Hintergrund der restriktiven Universitätspolitik zu sehen, die für Ungarn nach der Schließung der Jesuitenuniversität Tyrnau und ihrer Verlegung



17. Johann Lucas Kracker:
Konzil von Trient. (Erlau,
Lyzeum, Diözesanbibliothek).



nach Ofen 1770 in der „Ratio educationis“ 1776 nur eine Hochschule vorsah.¹⁷⁸ Selbst die Erteilung eines Dokortitels für Medizin wurde 1772 verweigert. Allen Widerständen zum Trotz ließ Eszterházy das für die Universität geplante Gebäude mit astronomischem Turm errichten. 1776 wurde der Bibliotheksraum eingewölbt. 1778 war das Deckengemälde vollendet, für das Eszterházy dem Maler Kracker eine Stichvorlage besorgt hatte. Dieser hat sie geschickt in die Deckenstruktur umgesetzt und dabei auch die Vorgabe Eszterházy's erfüllt, die Figuren gut erkennbar darzustellen. Die Thematik war natürlich eine Provokation für die Religionspolitik Maria Theresias und noch mehr Josephs II. Schon die Tatsache, dass – drei Jahre nach Auflösung des Ordens – ein Jesuit als führende Person des Konzils dargestellt wurde, war nicht opportun. So kann es nicht verwundern, dass alle Versuche Eszterházy's zur Genehmigung der Universität oder der Verlegung der ungarischen Universität von Ofen nach Erlau auch unter Joseph II. keinerlei Chancen auf Verwirklichung hatten. Der Kaiser ließ schon bei seinem Besuch 1784 erkennen, dass auch die Gründung eines Priesterseminars seinen Zentralisierungsbemühungen der Priesterausbildung entgegenlief. Die endgültige Ablehnung der Aufnahme der Studien bei Vollendung des Gebäudes des sog. Lyzeums 1785 war damit keine Überraschung mehr.¹⁷⁹ Auf dem Hintergrund der negativen Reaktion Josephs II. ging seit 1784 die Zahl der Publikationen der bischöflichen Druckerei zurück, die u. a. – wenn auch nur wenige – Publikationen des Servitenmönchs Leo Saitz verlegt hat, die von besonderer Intoleranz geprägt waren.¹⁸⁰ Trotz der dogmatischen Propagierung des Reformkonzils von Trient scheint Bischof Eszterházy selbst durchaus eine offene Persönlichkeit gewesen zu sein, wie seine Teilnahme an der Versammlung zur Gründung einer Ungarischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zeigt, deren Teilnehmer fast alle Freimaurer waren.¹⁸¹ Die Bibliothek wurde am 18. Dezember 1793 eröffnet. Beim Tod Eszterházy's 1799 besaß sie 13 879 Werke in 20 293 Bänden.¹⁸² Die künstlerische Umsetzung des Bibliotheksprogramms war – anders als seine Thematik – durchaus auf der Höhe der Zeit, ja mit der weißen neogotischen Deckenmalerei ihr in mancher Hinsicht voraus.¹⁸³ Das Deckengemälde, [Abb. 17] die wertvollen Regale, die mit 24 Medaillons von Wissenschaftlern und Kirchenlehrern nach einem Programm Eszterházy's geschmückt sind, und die weißen und braunen Ledereinbände, die entsprechend der architektonischen Struktur der Regale und des Raumes aufgestellt sind, machen sie ästhetisch zu einer der schönsten Bibliotheken Europas. Sie zeigt auch, welch unabhängiges Gestalten einem ungarischen Bischof aus einem der führenden Adelshäuser des Landes im 18. Jahrhundert möglich war, das aber ohne Zustimmung der Zentralgewalt letztlich nicht wirksam werden konnte.

■ 178. Ebda 140; Lajos Antalóczi: Die Bibliothek der Erzdiözese Eger. Eger 1992, S. 5f. ■ 179. Bitskey (Anm. 176) S. 142. ■ 180. Ebda S. 143. ■ 181. Ebda S. 144. ■ 182. Antalóczi (Anm. 178) S. 13. ■ 183. Vgl. auch Anna Jávör: Représentation baroque et accueil du jóséphinisme. Les

fresques du Lycée épiscopal d'Eger en Hongrie. 1778-1793. In: H. Balázs, Éva: Sous le signe des Lumières. Budapest 1987, S. 68–74. hier S. 69f.



KLASSIZISTISCHER AUSKLANG – PANNONHALMA

In einer weiteren ungarischen Bibliothek wird – wie in Kloster Strahov – Kaiser Franz I. von Österreich besonders geehrt. Sein Standbild wurde aus Dank für die Erlaubnis aufgestellt, das Kloster 1802 nach der Aufhebung durch Joseph II. (1786) wieder zu eröffnen. Es ist die Bibliothek des 996 auf dem „Mons sacer“ gegründeten ersten ungarischen Benediktinerklosters Pannonhalma.¹⁸⁴ Es spielte im 18. Jahrhundert auch als Ausbildungsstätte eine Rolle: Maria Theresia, die noch einen Neubau anregte, hat hier ein Jesuitengymnasium weiterführen lassen; unter Franz II. (I.) übernahm es neben kirchlichen Aufgaben wieder diese Rolle. Das Gebäude der Bibliothek wurde als Teil einer Gesamtplanung ab 1824 von Joseph Engel errichtet¹⁸⁵, und ab 1833 von Johann Packh durch das Einfügen eines ovalen Saals erweitert wurde, womit die Bibliothek eine T-Form erhielt.¹⁸⁶

Der Hauptraum hat eine auf korinthischen Säulen stehende Galerie. Die Beleuchtung des Anbaus erfolgt durch einen Lichtschacht. Das klassizistische Raumensemble zeigt die Entwicklung der Gestaltung von Bibliotheken, wie sie auch in Wien z. B. im Bibliothekssaal des Schottenstifts zu sehen ist.¹⁸⁷ Die Ausmalung und die Standbilder Stephans I. und Franz I. schuf Joseph Klieber.¹⁸⁸ Nur das zentrale Deckengemälde ist in Farbe gehalten. Es zeigt Pallas Athene mit der Eule, die einen Jüngling mit Hinweis auf wissenschaftliche Gerätschaften belehrt. [Abb. 18] Das Gemälde mit einigen Putten und Wolken ist ein schon die Zeitgenossen wenig beeindruckender Rückgriff auf barocke Deckenmalerei. Die Medaillons mit Repräsentanten des geistigen Lebens Ungarns auf den Längsseiten sind dagegen ebenso wie antike Dichter und Gelehrte an den Stirnseiten des Hauptraums sowie das von Johann Teuber gemalte ergänzende Programm im Querbau mit Tondo Apollos und der Musen sowie allegorischen Darstellungen der vier Fakultäten in Grisaille ausgeführt.¹⁸⁹ Die Abkehr von barockem Überschwang, die schon beim Gemälde Maulbertschs in Strahov erkennbar war, ist hier in der reduzierten farblichen Ausstattung wie in der Konzentration der Themen vollendet. Wissenschaft, Lehre und nationale Entwicklung sind Ziel der Bibliothek des Klosters, das als Symbolstätte des christlichen Ungarn und wichtige Ausbildungsstätte für Schüler seine bis heute wirkende Mission gefunden hat, die sich in den Beständen der Bibliothek und dem Ausstattungsprogramm ihres Saales spiegeln. War schon in Strahov durch die hervorgehobene Darstellung böhmischer Heiliger der nationale Charakter der Bibliothek betont worden, so gewinnt er in Pannonhalma weiter an Bedeutung. Die in den Bauten und Bildprogrammen erkennbare Unterstützung der nationalen Eigenentwicklungen durch die Habsburger hat den Zerfall ihrer Vielvölkerherrschaft aber auf Dauer nicht verhindern können.

■ 184. Gáspár Csóka; Kornél Szovák; Imre Takács: Die Erzabtei Pannonhalma. Pannonhalma 1996, S. 4–10. ■ 185. József Sisa: Klassizistische Bauten des 19. Jahrhunderts. Die Bibliothek und der Turm von Pannonhalma. Pannonhalma. Die Erzabtei der Benediktiner in Ungarn. Kunstgeschichtliche Studien zur Tausendjahrfeier. Acta historiae artium, 38 (1996), S. 167–184, hier 167–169, sowie József Sisa: A könyvtár, és a torony építése. In: Mons sacer 996–1996.

Pannonhalma 1000 éve, Imre Takács (Hg.), Pannonhalma 1996, Bd 2, S. 145–161 mit umfangreicherem Bildmaterial; deutsche Zusammenfassung u. d. T. Die Errichtung der Bibliothek und des Turmes der Erzabtei Pannonhalma, ebda S. 363f. ■ 186. Sisa, Bauten (Anm. 185) S. 176f. ■ 187. Vgl. Möseneder (Anm. 92) S. 170 sowie Abb. 59 S. 171. ■ 188. Sisa, Bauten (Anm. 185) S. 169f. ■ 189. Ebda S. 171f.



18. Bibliotheksraum
Kloster Pannonhalma.

DIE BIBLIOTHEK ALS DYNAMISCHE KRAFT IM SPIEGEL IHRER AUSSTATTUNG

66

Blickt man auf die hier dargestellten Beispiele für Bibliotheksprogramme zurück, so werden in ihnen jeweils Existenz und Wirken der Bibliotheken in zeitgemäßer Form dargestellt. Schon in Altertum und Mittelalter gibt die Darstellung von bedeutenden Autoren einen Einblick in die von antiker weltlicher zu christlich geistlicher Literatur sich wandelnden Hauptinhalte der Bibliotheken. Mit dem bewussten Rückgriff auf die antiken Klassiker erscheinen in der Renaissance auch die antiken Dichter und Philosophen wieder gleichberechtigt in den Bildprogrammen. In der Nachfolge Papst Nikolaus V. ist die Bibliothek Papst Sixtus IV. dafür ein herausragendes Beispiel. Bibliothek und Studiolo werden aber auch ein Element bewusster Darstellung der Persönlichkeit. In der Piccolominibibliothek ist es die Propagierung der Leistungen des Andrea Silvio, an die sein Neffe bewusst anzuknüpfen versucht, dem aber als Pius III. 1503 nur ein Pontifikat von 26 Tagen vergönnt war; bei Federico da Montefeltro ein Element seiner Selbststilisierung als idealer Fürst, der in Arte und Marte gleichermaßen hervorragte. Raffael kündigt in der Stanza della Segnatura in überzeitlicher künstlerischer Gestaltung das harmonische Miteinander von Antike und Christentum sowie den Anbruch einer neuen goldenen Ära durch den Pontifikat Julius II. an. Im konfessionellen Zeitalter dienen die Bildprogramme zunehmend der offenen Propagierung weltanschaulicher und politischer Ziele, die auch die Verdammung der Gegner einschließt. Der rund 80 Jahre nach den Stanzen gestaltete Bibliothekssaal Sixtus V., zeigt in aller Deutlichkeit die von ihm eingeforderte beherrschende Stellung des Papsttums auch in der Bibliotheksgeschichte die Bibliotheken werden zunehmend Mittel, ja Waffen im konfessionellen Kampf. Subtil ist die Kritik am Machtanspruch Papst Sixtus V., die Philipp II. in seiner Klosterresidenz Escorial darstellen lässt. Er strebt mit Gebäude und Bildprogramm in der ersten Hälfte seiner Herrschaft einen Ausgleich von Humanismus und Gegenreformation unter Hervorhebung der Stellung des Königs an. Im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation haben die Reichsklöster einen besonders engen Bezug zum Kaiser. Er führt in den von den Habsburgern regierten Ländern in Anlehnung auch an die bauliche Gestaltung des Escorial zur Ausbildung von Klosterresidenzen wie Göttweig. In den Bildprogrammen erscheint in Melk und St. Florian die harmonische Unterordnung der weltlichen unter die göttliche Weisheit noch wie eine Selbstverständlichkeit, die aber immer intensiver verteidigt werden muss. in Deutschland, „wo die Gegenreformation zu wesentlich deutlicheren propagandistisch-pädagogischen Ausdrucksmitteln greifen musste“,¹⁹⁰ werden die Ausstattungsprogramme zunehmend kämpferisch, ja aggressiv, ausgestaltet, wobei in Schussenried auch dezent Kritik am Herrscherhaus erfolgt. Der Versuch durch Anpassung an die zunehmend aufklärerischen Tendenzen schon Maria Theresias die gute Zusammenarbeit der Klöster mit dem Herrscherhaus fortzusetzen, bleibt in Admont vergeblich. Umso beeindruckender ist der erfolgreiche Neubau des Philosophischen Saals des Klosters Strahov. In der programmatischen Umsetzung der durch Toleranz gekennzeichneten josefinischen Aufklärung kehrt die Anerkennung der natürlichen Gotteserkenntnis

■ 190. Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland: ihre Entwicklung und europäische Wirkung. München 1951, S. 274.

der Antike in den Bildprogrammen von Klosterbruck und Kloster Strahov wieder zurück. Maulbertsch, der sich stilistisch zunehmend an Raffael orientiert, gelingt dabei eine eindrucksvolle visuelle Umsetzung der neuen Thematik. Eszterházy's Rückgriff auf die Tridentinische „Katholische Reformation“ erweist sich demgegenüber für seine Pläne einer Universitätsgründung in Erlau als kontraproduktiv. Im klassizistischen Bibliotheksraum von Pannonhalma ist schließlich nur noch ein schwacher Abglanz der einstigen Bildkraft der barocken Deckenmalerei erkennbar – die zukunftstragenden Kräfte kultureller und nationaler Entwicklungen finden in den klassizistischen Friesen in Grisaille ihre zeitgemäße Darstellung.

67

Die Bibliotheken sind Subjekte und Objekte des historischen Mentalitätswandels; sie werden nicht nur als Sammlungen und Wissensspeicher aufgebaut, sondern im Ringen von Weltanschauungen, Konfessionen und politischen Mächten als aktive Werkzeuge eingesetzt. Auch ihre Gebäude und die Bildprogramme ihrer Räume sind sichtbare, oft geradezu propagandistische Botschaften der Ziele ihrer Besitzer. Die Bibliotheken schaffen Sicherheit durch Kontinuität, die aber immer wieder neu definiert und gestaltet werden muss. Die Auftraggeber der Programme sorgen dafür, dass diese sich inhaltlich wie in den darstellerischen Mitteln dem jeweils angesprochenen politischen Umfeld aber auch dem Publikum – vom Herrscher über den Gelehrten bis zum einfachen Besucher – so anpassen, dass ihre Botschaft verstanden werden kann. Auch wer nicht in der Lage war, die Bücher zu lesen, sollte die Quintessenz der in ihnen zu findenden Erkenntnisse im Bild vermittelt erhalten, was auch die Möglichkeit bot, diese – in teilweise zugespitzten – Bildfolgen, Gesamtgemälden und plastischen Ausstattungen zu formulieren, wobei die Gestaltung der Bucheinbände, der Regale, der Galerien und Räume die Wirkung verstärkten. Auch Bibliotheksprogramme, in denen scheinbar nur die Gewissheit überzeitlicher Erkenntnisse dargestellt ist, sind auf den ersten Blick nicht durchschaubare zielgerichtete Aussagen im geistigen Kampf. Haben sie so den Charakter der Propaganda, so sorgt das Ziel, ihre Wirkung über den reinen Inhalt hinaus zu steigern, auch dafür, sie künstlerisch zeitgerecht zu gestalten. Sollen die Gemälde manchmal überzeitliche Harmonie eines goldenen Zeitalters suggerieren, so sollen andere mit geradezu verführerischer Raffinesse überreden. So sind Kunstwerke von großer Komplexität und Vielschichtigkeit entstanden, die nicht selten als Höhepunkte ihrer Kunstepoche gelten können. Der scheinbare Gegensatz von Kunst und Propaganda erweist sich als ein Spannungsfeld, dessen dynamische Entwicklung die Bildprogramme – ebenso wie die Bibliotheken und ihre Bestände – zugleich spiegeln und vorantreiben.



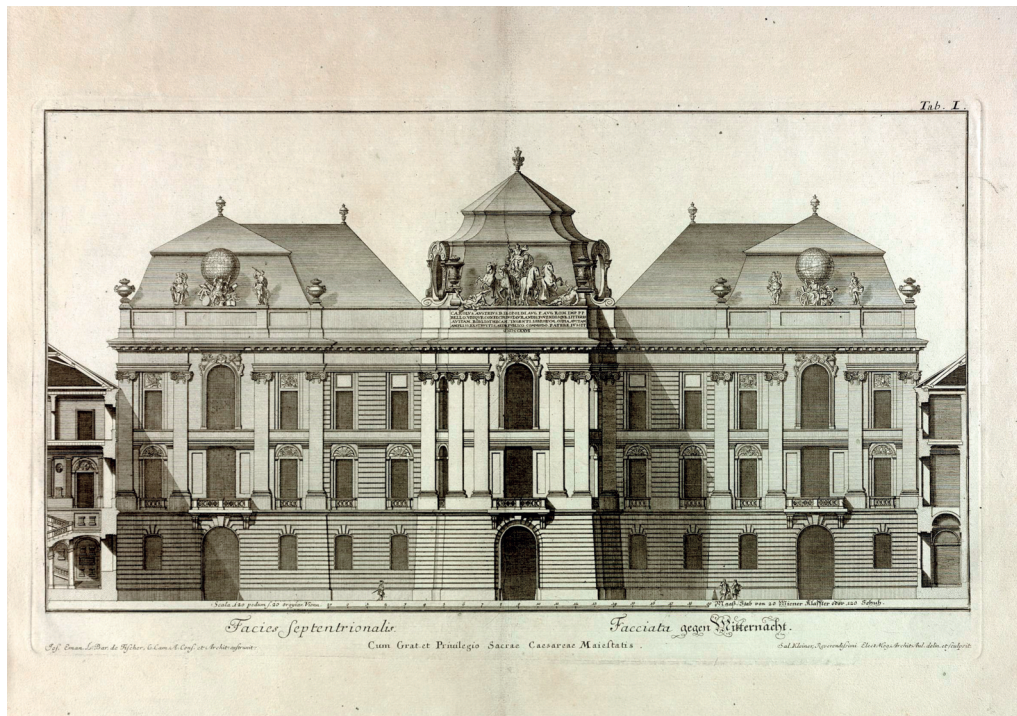
HANS PETSCHAR

Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek.
Zur Semiotik eines barocken Denkraumes

Der entscheidende Einschnitt in der Geschichte der k. k. Hofbibliothek in Wien fällt ins 18. Jahrhundert. 1722 beauftragte Kaiser Karl VI. (1685–1740) den Umbau des Reitschulgebäudes vor dem Tummelplatz, dem heutigen Josefsplatz, zu einer Bibliothek.

Joseph Emanuel Fischer von Erlach errichtete in den Jahren 1723 bis 1726 nach Plänen seines Vaters Johann Bernhard Fischer von Erlach ein zunächst frei stehendes Bibliotheksgebäude mit einem Mittelrisalit und einem ovalen Kuppelraum zwischen der alten Hofburg und dem Augustinerkloster mit der Augustinerkirche.¹ [Abb. 1]

Über dem Untergeschoß mit drei Toren nimmt der repräsentative Prunksaal der Bibliothek die ganze Front des Josefsplatzes ein. Der barocke Bibliothekssaal misst in der Länge



1 a, b. Hofbibliothek.



■ 1. Zum Bau der Hofbibliothek und den beiden Fischer von Erlach siehe: Dregger, Moriz (1914): Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert (Österreichische Kunsttopographie, 14), Wien, S. 241–247; Buchowiecki, Walter (1957): Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach. Beiträge zur Geschichte des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, S. 135–138; Matsche, Franz (1981): Die Kunst im

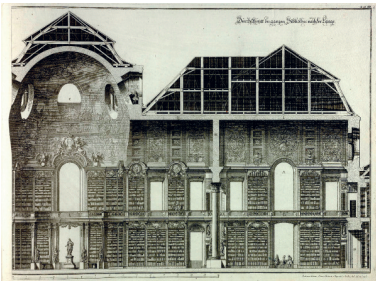
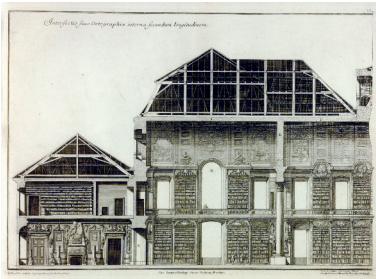
Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin – New York, S. 37–40; Matsche, Franz (1992): Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, in: Warncke, Carsten-Peter (Hg.): Ikonographie der Bibliotheken. Wiesbaden (Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17), S. 202.

77,7 Meter, in der Breite 14,2 Meter. In den Seitenflügeln beträgt die Höhe 19,6 Meter, in der Kuppel 29,2 Meter. [Abb. 2 a, b]

Über dem Mittelrisalit mit dem heutigen Haupteingang setzt eine hohe Attika mit einer kaiserlichen Widmungsinschrift an, die programmatisch auf die öffentliche Funktion der Bibliothek verweist.

70

CAROLVS AVSTRIVS D LEOPOLDI AVG F AVG ROM IMP P P
BELLO VBIQVE CONFECTO INSTAVRANDIS FOVENDISQVE LITERIS
AVITAM BIBLIOTHECAM INGENTI LIBRORUM COPIA AVCTAM
AMPLIS EXTRVCTIS AEDIBUS PVBLICO COMMODO PATERE IVSSIT
M D CCXXVI



2 a, b. Kleiner Prunksaalschnitt.

Karl aus Österreich / Röm. Kaiser und Vater des Vater-Landes / des glorwürdigsten Kaisers Leopoldi Sohn / hat nach Beylegung seiner allenthalben geführten Kriege / zur Aufnahm und Unterhaltung der Wissenschaften / seinen anerbten und sehr vermehrten Bücher-Schatz mit dieser weitläuffigen Wohnung versehen und sie zum gemeinen Besten eröffnen lassen 1726.² [Abb. 3]

Über der Attika des Mittelrisalits triumphiert die Göttin Minerva / Pallas Athena mit ihrem Viergespann über allegorische Darstellungen des Neids und der Ungewissheit. Die Figuren über dem östlichen und westlichen Seitenflügel stellen Atlas dar, der eine riesige Himmelskugel trägt, und Gaia mit dem Erdglobus. Sie werden flankiert von den Personifikationen der Astronomie und Astrologie, sowie der Geometrie und Geographie.

Weithin gegen die Stadt sichtbar bezeugen Inschrift und allegorische Figuren in der Formensprache des Barock die kaiserliche Macht und die Rolle der Bibliothek als einen öffentlichen Wissensraum.³

Allerdings blieb die Sicht auf das Gebäude der Hofbibliothek letztendlich bis 1767 durch einen der Augustinerstraße entlanggezogenen Trakt, der den Platz hofartig abschloss, teilweise versperrt. Erst im Zuge der notwendig gewordenen baulichen Sanierungsmaßnahmen des Jahres 1767 wurde der Augustinertrakt abgetragen und der Platz zur Stadt hin geöffnet.

Schon wenige Jahre nach der Errichtung war offenkundig geworden, dass die Fundamentierung der Hofbibliothek nicht ausreichend war. Der Hofarchitekt Nikolaus Pacassi entwarf einen Rettungsplan und sanierte in den Jahren 1767 bis 1773 das einsturzgefährdete Kuppelkompartiment der Hofbibliothek. Durch die Aufstockung der seitlich gelegenen Fronten und die Angleichung an den Bau Fischer von Erlachs schuf er den Josefsplatz in seiner heutigen Form. [Abb. 4]

■ 2. Die erste deutsche Übersetzung der Inschrift publizierten Salomon Kleiner und Jeremias Jakob Sedelmayer bereits 1737: Kleiner, Salomon / Sedelmayer, Jeremias Jakob (1737): *Dilucida Repräsentatio magnificae et sumptuosae Bibliothecae Caesareae* ... (etc.), Wien, S.1. Ich bedanke mich bei Bernhard Palme für die kollegiale Hilfe zu einer möglichen modernen Übersetzung: „Karl von Österreich, Sohn des verewigten Kaisers Leopold, römischer Kaiser, Vater des Vaterlandes hat nach allseits beendigtem Krieg zur Erneuerung und Förderung der Wissen-

schaften die ererbte und durch eine riesige Menge an Büchern vermehrte Bibliothek in einem geräumigen neu errichteten Gebäude zum allgemeinen Nutzen zu öffnen befohlen. 1726“. ■ 3. Franz Matsche weist zurecht darauf hin, dass der Begriff „publico commodo“ auf der Fassadeninschrift der Hofbibliothek sich auf den „öffentlichen Nutzen“ bezieht, den der im Sinne eines „guten Regiments“ auf das allgemeine Beste bedachte Bauherr Kaiser Karl VI. mit der Errichtung der Bibliothek propagierte. Matsche (1992), S. 201–203.



71



3. Josefsplatz, Attika, Minerva.

4. Josefsplatz.

1807 wurde hier das von Franz Anton Zauner geschaffene Reiterstandbild Kaiser Josef II. aufgestellt, das noch heute dem Platz sein Zentrum gibt.

Von 1726 bis 1730 erfolgte die Inneneinrichtung des Saales und die malerische Ausgestaltung durch den Künstler Daniel Gran. Parallel zur Ausschmückung des Saales wurde die Bibliothek sukzessive mit den Neuerwerbungen besiedelt.

Vom frühen 18. bis ins 19. Jahrhundert beherbergte der Bibliothekssaal mit seinen Seitenkabinetten sämtliche Handschriften, Inkunabeln, Druckschriften, Landkarten, Globen, Musikhandschriften, Notendrucke, Autographen, Handzeichnungen und Druckgrafiken der Hofbibliothek. Zu den wertvollsten Beständen gehört die Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen mit etwa 15 000 Bänden, die nach seinem Tod 1737 gekauft und im Mitteloval des Saales aufgestellt wurde. Insgesamt werden im Saal etwa 200 000 Bücher, datierend vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, aufbewahrt.

Die Beschreibung der Hofbibliothek am Josefsplatz ist eine feste Größe in den Reiseführern des 18. Jahrhunderts. Seit Fertigstellung des Gebäudes 1726 stehen jedoch in den zeitgenössischen Darstellungen nicht die Bücher und deren Geschichte im Vordergrund, sondern die barocke Architektur. Fischer von Erlachs ist es, die weit bis ins 20. Jahrhundert den Blick von außen auf die Bibliothek als ein imposantes Bauwerk und als Ort der kaiserlichen Repräsentation prägt. Selbst spätere ausführlichere Darstellungen stehen ganz in dieser Tradition, die die Repräsentationsfunktion der Hofbibliothek in den Vordergrund stellt. Eine wesentliche Begründung dafür liegt im ausgefeilten ikonographischen Programm des barocken Bibliothekssaals, dessen Verständnis sich dem sehenden Auge erst in der Begehung erschließt.

ZWEI WEGE DURCH DEN GROSSEN SAAL

Unter den zahllosen Schätzen, die die Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in ihren Tresoren verwahrt, befindet sich eine Quelle, die uns nicht nur wichtige Aufschlüsse zur Geschichte der Bibliothek überliefert, sondern darüber hinaus semiotische Aspekte barocken Denkens und Bauens erhellt. Im Cod. Vindob. Nr. 7853 gibt der Hofgelehrte Conrad Adolph von Albrecht schriftliche Anweisungen zum Entwurf und zur Ausschmückung der kaiserlichen Bibliothek.⁴

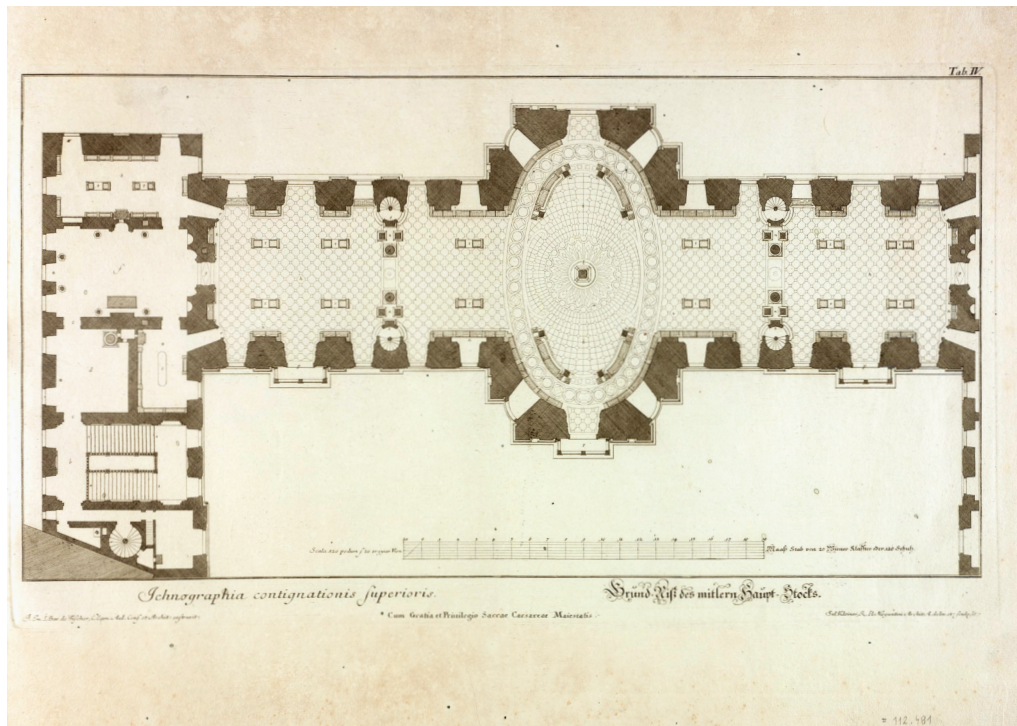
Die Arbeit des Konzeptionisten besteht zunächst einmal darin, aus dem unerschöpflichen Reservoir der kulturell verfügbaren Zeichen eine würdige Auswahl zu treffen und ihre Anordnung im Dienste der kaiserlichen Repräsentation festzulegen. Das architektonische Fundament für die Disposition der Gedanken steht bereits fest. Zwei Seitenflügel und ein zentrales Kuppeloval geben dem barocken Bibliotheksaal eine dreiteilige Struktur mit einem klaren Zentrum in der Mitte des Saales. Zeitgenössische Architektur- und Malereibücher betonen die Vorzüge dreiteiliger Strukturen, wenn es darum geht, eine Geschichte, die naturgemäß über Anfang, Mitte und Ende verfügt, zu bauen.⁵ Und selbstredend berücksichtigt Johann Bernhard Fischer von Erlach, der in seinem „Entwurf zu einer historischen Architektur“ schon im Titel seines Werkes den konzeptiven Aspekt seiner Tätigkeit betont, dieses fundamentale Prinzip einer auf streng proportionalen und in mathematischen Zahlenverhältnissen ausdrückbaren Aufteilung des Raumes, die auch in musikalischen Verhältnissen ausgedrückt werden kann.⁶ [Abb. 5]

So beruht im barocken Denken die harmonische Übereinstimmung der sinnlichen Empfindungen auf einem strukturalen Fundament, das die Grundlage für alle lesbaren, sichtbaren und hörbaren Ausformungen bildet. Die Aufgabe des Konzeptionisten besteht genau darin, alle für das gewählte Sujet notwendigen Bausteine in der Vorstellung zusammenzutragen und getreu den fundamentalen Grundregeln im Raum zu verteilen und in ihrer ganzen Theatralik zu inszenieren.

■ 4. Albrecht, Conrad Adolph von (um 1730): „Verschiedene Erfindungen Hieroglyphisch-Historisch und Poetischer Gedanken (etc.)“. Wien (Cod. Vindob. 7853). ■ 5. Vgl. Mrazek, Wilhelm (1947): Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jhs. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Wien: Phil. Diss, S. 57–77. ■ 6. Fischer von Erlach, Johann Bernhard: Entwurf einer Historischen Architectur...(etc.). Wien, 1721. Naredi-Rainer, Paul (1993): Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Joseph Fux – Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock, in: Pochat, Götz / Wagner, Brigitte (Hg.): Kunst-historisches Jahrbuch Graz. Barock. Regional – International, Graz, S. 275–290. Zu einer künstlerischen Umsetzung der musikalischen Proportionen des Prunksaals vgl. auch die Installation von Josef Reiter (Mai bis Oktober 1998) und deren Erklärung „Über die allmähliche Verfertigung der Gebäude beim Hören“: <http://www.josefreiter.net/jr/Prunksaal.html> ■ 7. Cod. 7853, fol. 21r ff.: „Beschreib- und Erklärung / deren / In dem Kayserlichen Bibliothec-Bau / Sowohl in der Cupol als Zweyen / seithen Saalen / in Malerey sich befindenden Vor-stellungs- und anderen neben-/ Auszierungen“. Das Programm Albrechts ist noch in zwei weiteren Versionen überliefert: vollständig in einem Dedikationsexemplar im Codex 8334 der Hofbibliothek, sowie in einer Kurzfassung des Kuppelprogramms im Stiftsarchiv

St. Florian. Vgl. Buchowiecki (1957), S. 89. Die folgenden Ausführungen beruhen auf der Transkription des Codex 7853 von Buchowiecki.

■ 8. Zum Beginn der Malerarbeiten burggartenseitig und zur Einrichtung des Bibliothekssaales siehe: Buchowiecki (1957), 9–31; 1737 publizierten Salomon Kleiner und Jeremias Jakob Sedelmayr in im ersten Band ihrer „Dilucida Repraesentatio“ zum ersten Mal in 13 Kupfertafeln die Hofbibliothek und die Kuppelfresken. Die Darstellung folgt dem Programm Albrechts. Ein geplanter zweiter und dritter Band der „Dilucida Repraesentatio“ erschien nicht mehr. 1819 ordnete der Erste Kustos der Hofbibliothek und Vorstand der Kupferstichsammlung Adam von Bartsch die unpublizierten Tafeln des geplanten zweiten Bandes neu, beginnend mit den Darstellungen im Kriegsflügel, wie sie sich noch heute dem Betrachter vom Eingang zum Prunksaal aus darbieten. Kleiner und Sedelmayr waren in ihrer Anordnung noch von einer Betrachtung von der Hofburgseite kommend, beginnend mit der Aurora, ausgegangen. Vgl. Bick, Josef (1926): Der unveröffentlichte zweite Teil der *Dilucida Repraesentatio Bibliothecae Caesareae* des S. Kleiner und J. J. Sedelmayr, in: Festschrift der Nationalbibliothek in Wien: Österreichische Staatsdruckerei, S. 75–85 mit 16. Taf.: 85. ■ 9. Mit dem Motiv des *roi soleil* taucht gleich am Anfang ein zentrales Motiv der klassischen Herrschaftsikonographie auf. Matsche (1981), Anm. 1, S. 343–371. ■ 10. Buchowiecki (1957), S. 93.



73

5. Plan Prunksaal.

Sehen wir, wie Conrad Adolph von Albrecht diese Aufgabe löst. Der barocke Bibliotheks-saal nimmt der Länge nach die ganze Seite des Josefsplatzes ein. Dem einen Seitenflügel des Saales, der zur Hofburg gewandt ist, steht der Flügel mit dem Eingang entgegen, der noch heute die Besucher empfängt. Diese vorgegebene Lage der Bibliothek und die zentrale Position des Souveräns hat der Konzeptionist vor Augen, als er sein Szenario entwirft. Das Sammelwerk des Codex 7853 enthält eine Beschreibung der von Conrad Adolph von Albrecht verfassten programmatischen Arbeiten für eine Reihe von Bauten unter der Regierungszeit Kaiser Karls VI., darunter die Beschreibung der kaiserlichen Bibliothek.⁷ Darin findet sich die Erklärung und Vorstellung dessen, was nach dem programmatischen Entwurf des Konzeptionisten der Kaiser sehen soll, wenn er (zum ersten Mal) den Großen Saal betritt. Und diese Vorstellung bildet die Grundlage für den Maler Daniel Gran, der mit der Ausschmückung des neu erbauten Saales von der Hofburgseite aus beginnt.⁸

In Conrad Adolph von Albrechts Konzept erblickt der Kaiser, der von der Hofburgseite her, also dem heutigen Besuchereingang gegenüberliegend, den Saal betritt, noch in der Tür stehend als erstes zentrales Bild in der Lünette über den zwei Säulen, die den Flügel unterteilen, den Sonnenwagen der Aurora. Der Kaiser tritt ein, die Sonne geht auf.⁹ [Abb. 6]

Der „Augenpunkt“, der dem von der Hofburg in den Saal eintretenden Besucher einen ersten Blick in die Kuppel ermöglicht, befindet sich exakt zwischen den Säulen direkt unter dem Lünettenbild mit der Aurora. Von diesem Standpunkt aus sieht der Souverän zentral in der Kuppel ein Medaillon mit seinem Ebenbild, dessen Haarlocken Sonnenstrahlen gleichen¹⁰ und das gehalten wird von Herkules und Apoll. Tatsächlich beginnt mit diesem Blick ins Kuppelzentrum Albrechts ikonographisches Programm. Es folgt die Beschreibung der Figurengruppen in der Kuppel und anschließend der Gelehrten-galerie im Oval. (Abb. 7)

6. Aurora.
7. Kuppeloval.
8. Kuppeldetail : Herkules & Apoll.
9. Kuppeldetail : Ruhm.
10. AEIOU.





Erst nach der Darstellung des Zentrums folgt die Beschreibung des Friedensflügels, mit der „Thür des Eintritts in die Bibliothek“¹¹, von der Burgseite aus gesehen.

Der *Roi soleil*, sowie Herkules und Apoll als allegorische Verkörperung der imperialen Tugenden der „Stärke“ und der „Weisheit“ sind zentrale Figuren im eingeschränkten Reservoir der imperialen Ikonographie, die in zahllosen Variationen in der französischen und der österreichischen Geschichte auftauchen.¹² Dieser Wettstreit der Bilder findet seine Fortsetzung auch in den Attributen, die den Figuren im Kuppelzentrum des Prunksaals zugeordnet sind. (Abb. 8)

Der Adler verweist erneut auf das Imperiale, der in Ketten gehaltene Cerberus unter dem kaiserlichen Medaillon auf die beendeten Kriege, den Spanischen Erbfolgekrieg und die Türkenkriege. Zu dieser Thematik gehört auch die nahegelegene Engelsfigur mit zwei Trompeten, die gegen Westen und gegen Osten gerichtet sind: Sie versinnbildlicht die Verkündigung des kaiserlichen Ruhmes gegen die Franzosen (Westen) und gegen die Türken (Osten).

Über das kaiserliche Medaillon setzt Albrecht eine Figur mit Lorbeerkranz und einer Pyramide, die heute kaum noch verständlich wirkt: „Die Göttin des immerwährenden Ruhms flieht ober dem Kayl: Prototypen mit einem in Armb getragenen Obelisco, in dero Lincken einen goldenen Palm-Zweig empor weisend“.¹³ [Abb. 9]

Die Quelle zur Auflösung dieser Allegorie stammt aus der frühen Neuzeit. Cesare Ripa schuf 1593 mit seiner *Iconologia* das Standardwerk zur Beschreibung von Allegorien, das bis ins 18. Jahrhundert die Grundlage für die Darstellung von Allegorien blieb. Die Figur mit Lorbeerkranz und der Pyramide findet sich bei Ripa als Allegorie für die Unvergänglichkeit des Ruhmes.¹⁴

Insgesamt verbildlichen die Figuren im Zentrum der Kuppel die Tugenden Kaiser Karls VI. Rund um das kaiserliche Medaillon angeordnet und auf goldenen Hintergrund gesetzt: die himmlischen Tugenden, zu denen auch die habsburgischen Hausgötter zu zählen sind, die als Kennzeichen ein Fähnlein mit der Aufschrift AEIOU tragen. [Abb. 10] Ein altes Konstruktionsprinzip der „ars memorativa“ behält auch hier seine Gültigkeit: Figuren werden mit Kennzeichen versehen und auf einen Hintergrund gesetzt, damit sie in Erinnerung bleiben.¹⁵

■ 11. Buchowiecki (1957), S. 109. ■ 12. Kovács, Elisabeth (1986): Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und Anspruch, in: Feuchtmüller, Rupert, Kovács, Elisabeth (Hg.): Welt des Barock, Wien – Freiburg – Basel, S. 61–75.; Polleross, Friedrich (1987): Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 40, S. 243–256.; Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin, S. 207–212.; Kreul, Andreas (1995): Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien, in: Polleross, Friedrich (Hg.): Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, S. 210 – 228; Weber, Monika (2005): Das Standbild Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien: ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini (2005), in: Zbornik za umetnostno: Archives d'histoire de l'art. NF 55, S. 98–134 (Hier: 103–104). ■ 13. Ebd. fol. 29r. Zit. n.: Buchowiecki, Walter (1957): Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J.B. Fischers von Erlach. Beiträge zur Geschichte des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, S. 94. ■ 14. Ripa, Cesare (1625): *Novissima Iconologia*, Padova, 280f. Zu Ripa und Daniel Gran siehe: Mrazek, Wilhelm (1953): Ikonologie der barocken Deckenmalerei, in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der

Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 228, 3. Abhandlung, 1 – 88: S. 62–63. Selbst im 18. Jahrhundert dürfte die Bedeutung der allegorischen Figuren wohl nur noch Eingeweihten bekannt gewesen sein. Die grundsätzliche Problematik lag aber darin, dass durch die Vielfältigkeit der künstlerischen Interpretationen Ripas schriftliches Grundlagenwerk keine eindeutige Identifizierungsbasis für die Vielfalt der visuellen Erscheinungsformen der Allegorien liefern konnte. Ripas Werk, das in seiner Erstausgabe Rom 1593 noch ohne Illustrationen erschienen war, wurde 1603 in einer Ausgabe mit 150 Holzschnitten herausgegeben und erlebte von da an zahlreiche neue Ausgaben mit immer neuen künstlerischen Interpretationen des schriftlichen Textes. Gerade die visuelle Umsetzung der textlichen Vorgaben, zahlreiche Modifikationen und die Erfindung neuer Figuren und Attribute führten letztendlich zur völligen Unverständlichkeit und zum Scheitern des ikonologischen Projekts. ■ 15. Petschar, Hans (1992): Vorbilder für Weltbilder. Semiotische Überlegungen zur Metaphorik der mittelalterlichen Schachbücher, in: Blaschitz, Gertrud u.a.: (Hg.): Symbole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, Wien, S. 617–640, (Hier: 618).





11 a, b. Bibliothek.



12. Apotheose Karl VI.

In der barocken Ikonographie wird dieses statische Prinzip um eine narrative Komponente erweitert: Einzelne Figuren werden zu Gruppen geordnet und im Raum verteilt. Bereichert durch Standpunkt und Perspektive ergibt die Lektüre der im Raum verteilten Bilder eine Geschichte: in unserem Fall die allegorische Geschichte der Erbauung der kaiserlichen Bibliothek mit der Verherrlichung ihrer Souveräns im Zentrum.

Der souveräne Blick, den der Konzeptionist Adolph von Albrecht in seinem Programm entwirft, beginnt mit dem Aufgang der Sonne, setzt fort mit dem kaiserlichen Bildnis und den himmlischen Tugenden im Zentrum der Kuppel und wandert von dort abwärts zu den irdischen Tugenden, die auf blauem Hintergrund mit dem Modell der kaiserlichen Bibliothek beginnen, das von der Figur der Prachtliebe in Händen gehalten wird. [Abb. 11]

Eine Galerie von Gelehrten auf einer Scheinbalustrade umrahmt die Kuppelsphäre und vermittelt visuell den Übergang von den Bibliothekswänden zur Apotheose des Souveräns in der Kuppel, dessen überlebensgroße Statue inmitten des Saales noch einmal das Zentrum materialisiert. [Abb. 12]

So beschreibt das ikonographische Programm den Weg eines souveränen Blicks durch den großen Saal. Erst in der Lektüre des zweiten Seitenflügels vervollständigt sich der semantische Raum, der hier durchwandert wird: Denn ist der hofburgseitig gelegene Flügel ganz der himmlischen Sphäre und dem Frieden zugeordnet (durch das Bild der Aurora auf der einen Lünettenseite und gegenüberliegend in der Blickrichtung von der Saalmitte zum heute versperrten Ausgang Hofburg durch eine Darstellung des Parnass), so steht die andere Seite semantisch auf Seiten der Erde und des Krieges. Das Lünettenbild, das zum Kuppelzentrum gewandt ist, zeigt nach dem Programm Albrechts die Schmiede des Vulkan, [Abb. 13] in der die



13. Schmiede Vulkan.
14. Cadmus.
15. Karl VI. aus Kuppel.

Wissenschaften in Zeiten des Krieges Zuflucht nehmen, während gegenüberliegend – und für den heutigen Betrachter als erstes sichtbar, wenn er den Saal betritt – Cadmus, der Erfinder des griechischen Alphabets dargestellt wird, der einen Drachen erlegt, aus dessen Saat Krieger entstehen. [Abb.14] Erst in der Durchwanderung des Saales erhellt sich die Semantik des barocken Raumes, wie sie von ihrem Autor in seinem Entwurf konzipiert wurde, von dem wir hier einen Auszug näher darstellen. Schematisch ergibt sich folgende Anordnung für die semantische Grundstruktur des Saales:

79

Seitenflügel „Kriegsflügel“	Kuppel	Seitenflügel „Friedensflügel“
Erde	Apotheose Karls VI. himmlische Tugenden	Himmel
Krieg	Irdische Tugenden Frieden	
Gelehrtengalerie		

Erweitert man diese paradigmatische Anordnung um die syntagmatische Komponente, die in der Konstruktion von Blickrichtungen und Wegen durch den Saal ihre Äußerungsebene findet, so ergibt sich eine zusätzliche Opposition zwischen dem heute verschlossenen „Zugang für den Kaiser“ mit dem Weg durch den Saal vom Friedensflügel beginnend und dem „Zugang für das Volk“ mit dem Weg durch den Saal vom Publikumseingang aus beginnend.

Zusammengefasst: Das barocke Universalkonzept erfährt seine Kohärenz durch die Schaffung von Gegensätzen und deren Anordnung im Raum. Das paradigmatische Grundkonzept determiniert die Disposition der Oppositionen auf allen Ebenen der Äußerung: visuell, räumlich, akustisch. Die Vereinigung der Gegensätze bleibt dem Souverän vorbehalten, seine Perspektive bestimmt die Anordnung allen Wissens und eines jeden Gegenstands im barocken Raum des Wissens und der Macht.¹⁶ [Abb. 15]

Ein Fürst soll mit dem Schwert, und durch die Feder fechten,
Dann unb den Lorbeer-Cranz Oliven-Blätter flechten.
Wie nützlich thut es nicht umb jene Länder stehen?
Wo Waffen und Verstand in gleichem Gewichte gehen.¹⁷

So formulierte Albrecht in seinem Programm die doppelte Rolle des Kaisers als „ex utroque Caesar“, und „Hercules Musarum“¹⁸, der in römischer Imperatorenracht und mit Pacifator-Gestus dem eintretenden Besucher zugewandt ist.

■ 16. Ebenso wie Andreas Kreul (1995) hat Monika Weber in ihrer Arbeit über das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal die Position der Kaiserstatue im Zentrum des elliptischen Raumes mit dem Motiv des Sonnenkönigs in Verbindung gebracht. Seit den bahnbrechenden Erkenntnissen von Kopernikus und Kepler gilt auch in der Architektur die elliptische Form als Inbegriff der Vollkommenheit. Fasst man das Ovalrund der Hofbibliothek als Ekliptik der Erde auf, so nimmt die Kaiserstatue in der Mitte die Position der Sonne ein. Kreul (1995), S. 217; Weber (2005), S. 103–104. ■ 17. Buchowiecki (1957), S. 108.

■ 18. Zu Karl VI. als „ex utroque Caesar“ und „Hercules Musarum“ und zum Pacifator-Gestus siehe v.a. Matschke (1992). Zur Statue Karls VI. im Zentrum des Prunksaals, die lange Zeit als ein Werk Peter Strudels galt, siehe die Arbeit von Monika Weber (2005), die überzeugend die Statue als ein Werk des Bildhauers Antonio Corradini analysiert, der sich zwischen 1731 und 1736 in Wien aufhielt, ab 1737 eine bezahlte Stelle als Hofbildhauer innehatte und in kaiserlichem Auftrag Arbeiten für Wien, Győr (Raab) und Prag in Zusammenarbeit mit Joseph Emanuel Fischer von Erlach ausführte.



ANDREAS GAMERITH

Klosterbibliotheken des Wiener Umlands – Alte und neue Motive

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutete für die Klöster Mitteleuropas eine letzte Epoche der Vitalität, in der der evident werdende gesellschaftliche Bedeutungsverlust durch eine geradezu aggressive Bautätigkeit kompensiert wurde. Besonders im Zentrum des Reiches, im Umfeld der Reichs- und Residenzstadt Wien, fühlten sich die geistlichen Häuser unlegbar von den allgemeinen Wandlungen des Umbruchs berührt; anders als im Gebiet Süddeutschlands waren die Prälaten (wohl aufgrund ihrer langjährigen Bindung an das Milieu der Hauptstadt) sensibilisiert für eine veränderte, für eine kritisch-negative Wahrnehmung des Klosterwesens. Unter diesem Aspekt lohnt es sich, die Ausstattungen jener Bibliotheken zu beleuchten, die in jener Zeit entstanden und deren ikonologische Sprachfähigkeit zwischen alten und modernen Positionen laviert.

ALTES MOTIV IN NEUER POSITION

Die wahrscheinlich bedeutsamste Ausstattung einer Klosterbibliothek im Wiener Umfeld nimmt die Bibliothek des Benediktinerstiftes Melk ein. Als optisches Pendant zum Marmorsaal entstanden, bildet sie mit diesem den Rahmen für die zentral inszenierte Westfassade der Stiftskirche. In ihrer Innenausstattung, aber auch ihrer architektonischen Positionierung wird der Wunsch nach *öffentlicher* Wirksamkeit manifest, da sowohl in schriftlichen als bildlichen Quellen die Zugänglichkeit des Raumes belegt ist, der sich klar einem „Nobel-Tourismus“ öffnete – hochrangigen Gästen präsentierte man Bücher und Raum.¹ Der Problematik, damit nicht die Grenzen der Klausur zu verletzen, wurde durch die bauliche Organisation Rechnung getragen:² Wie in der Ansicht von Rosenstingl³ (1736) [Abb. 1] ersichtlich war das Betreten der Bibliothek über die Altane auch für profane Gäste möglich; der ursprünglich innerhalb des Klosterbezirks gelegene Büchersaal wurde an den Rand des *claustrums* verlegt und damit zum öffentlichen Raum, ja, zu einem *Höhepunkt* der Enfilade von Repräsentationsräumen und somit eines barocken Rundgangs in Stift Melk. Das Studium, die mönchische Tätigkeit des Lesens und Studierens, wurde somit in eine Öffentlichkeit transportiert, in ästhetisch überhöhter Weise transparent nach außen getragen.

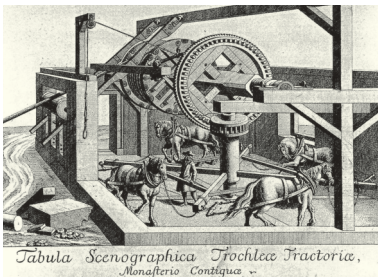
Dass dieses Öffnen als bewusste Demonstration der Tätigkeit der Klostersgemeinschaft, der monastischen *actio*, gesehen wurde, können wir durch die Gegenüberstellung mit der nur



1. Franz Rosenstingl,
Ansicht des Stiftes Melk, 1736.

1. Vgl. Anton Gansberger, Das Jahr 1740 in den Prioratsaufzeichnungen der Stifte Göttweig und Melk. Ein Beitrag zum klösterlichen Alltagsleben im spätbarocken Österreich, Dissertation, Wien 1982.

2. Wolfgang Huber/ Huberta Weigl (Hg.), Jakob Prandtauer (1660 – 1726). Planen und Bauen im Dienst der Kirche, Ausstellungskatalog, Melk 2010, S. 43, Kat. – Nr. 2.62.



2. Salomon Kleiner, Ansicht der Stiftsbibliothek Göttweig, 1743–1745.

3. Salomon Kleiner, Ansicht des Altmanisaals in Göttweig, 1743–1745.

4. Salomon Kleiner, Ansicht des Pumpenwerks für den Stiftsbau in Göttweig, 1743–1745.

knapp früher entstandenen Bibliothek von Göttweig nachvollziehen: In der barocken Bildquelle, die Salomon Kleiner 1743–1745 geschaffen hat, fühlte sich der Vedutenstecher nur bei zwei Darstellungen bemüht, mit menschlichem Personal die Funktion der Räume zu illustrieren – bei der Hauptstiege und der Bibliothek [Abb. 2].⁴ Während bei ersterem Stich die Aufnahme eines eleganten Gastes (mittels einer Erläuterung des Freskos) ins Zentrum der Darstellung gerückt wird, illustriert Kleiner in „lebendiger“ Weise das Arbeiten der Mönche in der Bibliothek: Bücher werden geschleppt oder ins Regal – fein ordentlich zurückgestellt – es wird studiert; einer der gezeichneten Mönche nimmt sogar Blickkontakt mit dem Betrachter auf und ist sich so seiner wahrgenommenen Emsigkeit völlig bewusst. Einen krassen Gegensatz bilden dazu jene Blätter der anderen Innenräume wie Festsaal [Abb. 3] oder Refektorium – die prächtige Raumhülle wird sozusagen neutral gezeigt, eine bauliche Gegebenheit, deren mitunter luxuriöse Nutzung nicht den Augen des Betrachters (der Kritik?) ausgesetzt wird. Im Gegenzug dazu betont der Bibliotheksstich offensichtlich den Fleiß der Klosterinsassen. Man mag den Vergleich verzeihen – aber gleichsam in Analogie zum Blatt zur hydraulischen Pumpe von Göttweig [Abb. 4] mit der anschaulichen Visualisierung der Funktionsweise nutzt Kleiner die Mönchsgestalten, um dem Betrachter den emsigen Betrieb des Raumes zu suggerieren, eines Raumes, der den Augen der Besucher ja nicht offenstand wie sein Melker Pendant: Denn im Gegensatz zu Melk folgte Göttweig den traditionellen Usancen; in der Bauorganisation bildete die Bibliothek zwar *den* zentralen Raum des monastischen claustrums, damit war die Möglichkeit zur Besichtigung allerdings prinzipiell verwehrt. Während die Prunkräume neutral vorgestellt werden, ohne Requisiten barocken Zeremoniells, entwirft die Graphik damit das Bild eines Raumes, dessen ästhetische Qualitäten hintangesetzt werden im Vergleich zu seinem „praktischen“ Nutzen. Wie die Ackergäule sich im Pumpenwerk abmühen, sehen wir im Stich die forschende Aktivität der Konventualen – offensichtlich weit davon entfernt, einem Müßiggang zu frönen, der gerade zur Entstehungszeit der Stiche den Religiösen unterstellt wurde.

Im Gegensatz zu Göttweig konnte in Melk die Repräsentation der klösterlichen Wissenschaftspflege nicht nur anhand der Tätigkeit hervorragender Gelehrter aufgezeigt werden,⁵ in einem Akt der baulichen Änderung⁶ wurde durch die Hinzufügung der Altane eine Verbindung von Gästespeisesaal und Bibliothek geschaffen. Das Ergebnis war die Auslagerung des Büchersaals aus dem Kern des Klosters und seine fakultative Erschließung für dessen Gäste. Damit und durch die bauliche Gestaltung als Gegenstück zum Saal durchläuft der Melker Bibliothekssaal eine funktionale und mentalitätsgeschichtliche Neuinterpretation. Dem zentralen Kirchenbau sind Saal und Bibliothek als vorgelagerte Äquivalente den nach innen

■ 3. Ernst Bruckmüller (Hg.), 900 Jahre Benediktiner in Melk, Ausstellungskatalog, Melk 1989, S. 225f., Kat. – Nr. 27.01 (Wilhelm Georg Rizzi). ■ 4. Gregor Lechner, Michael Grünwald, Gottfried Bessel (1672–1749) und das barocke Göttweig, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 1999, S. 149, S. 155f., Kat.-Nr. IV 22.9, IV 22.14; Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 17), Augsburg 1997, S. 300–322. ■ 5. Vgl. Thomas Wallnig, Thomas Stockinger, Ines Peper, Patrick Fiska, Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession, Berlin–Boston 2012; Thomas Stockinger: Klosterbibliothek und Gelehrter; Bernhard Pez OSB (1683–1735), in: Bibliothek und Wissenschaft, 45(2012), S. 195–226

■ 6. Huberta Weigl, Architekt und Auftraggeber. Jakob Prandtauer, Abt Berthold Dietmayr und das „Gesamtkunstwerk“ Stift Melk, in: Willibald Rosner, Reindele Motz-Linhart (Hg.); Junge Forschung in Niederösterreich 40 (= Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde), St. Pölten 2007, S. 9–42 ■ 7. Es beginnt hier eine Entwicklung, die im Bibliotheksbau von Strahov münden wird. Vgl. Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien – Köln – Weimar 1993, S. 107–113. ■ 8. Vgl. Piero Buscaroli (Hg.), Cesare Ripa, Iconologia, Milano 1992, S. 374f., 394f. ■ 9. Ebd. S. 397: „Scienza – Donna con l’ali al capo, nella destra mano tenghi uno specchio & con la sinistra una palla, sopra della quale sia un triangolo“.

und nach außen gerichteten Aspekten des Klosterlebens untergeordnet,⁷ der Saal, der mit seinen Kartuschen den Aspekt der Gastfreundschaft überschwänglich betont, und der Bücher-saal, der zum nobelsten Baukörper des Klausurbereiches stilisiert wird. Interessant und bezeichnend für die Entwicklung des spätbarocken Klosterbaus zum Säkularen hin ist dabei der *Übergriff*, den der Saal auf den Konventbau unternimmt. Nicht genug damit, dass er nicht mehr als eindeutiger Fremdkörper im Kloster ausgewiesen ist, er verbrüdert sich mit dem Bibliotheksrisalit, wird verwechselbar, austauschbar. Wo Prandtauer in St. Florian gerade durch seine Verweigerung, den Saal in den Klosterbau einzubinden, einen geradezu ephemeren Charakter seiner Architektur hervorzaubert, büßt die Bibliothek als Baukörper ihre Aussagekraft ein, weil sie im Gewand des profanen Saals erscheint.

Die Verquickung von Saal und Bibliothek wird im Inneren auch in den Fresken zelebriert. Richtigerweise könnte bei den Deckenmalereien von einem „Diptychon“ die Rede sein, da Troger eine sukzessive Bilderzählung auf zwei Gewölbeflächen aufgeteilt hat:

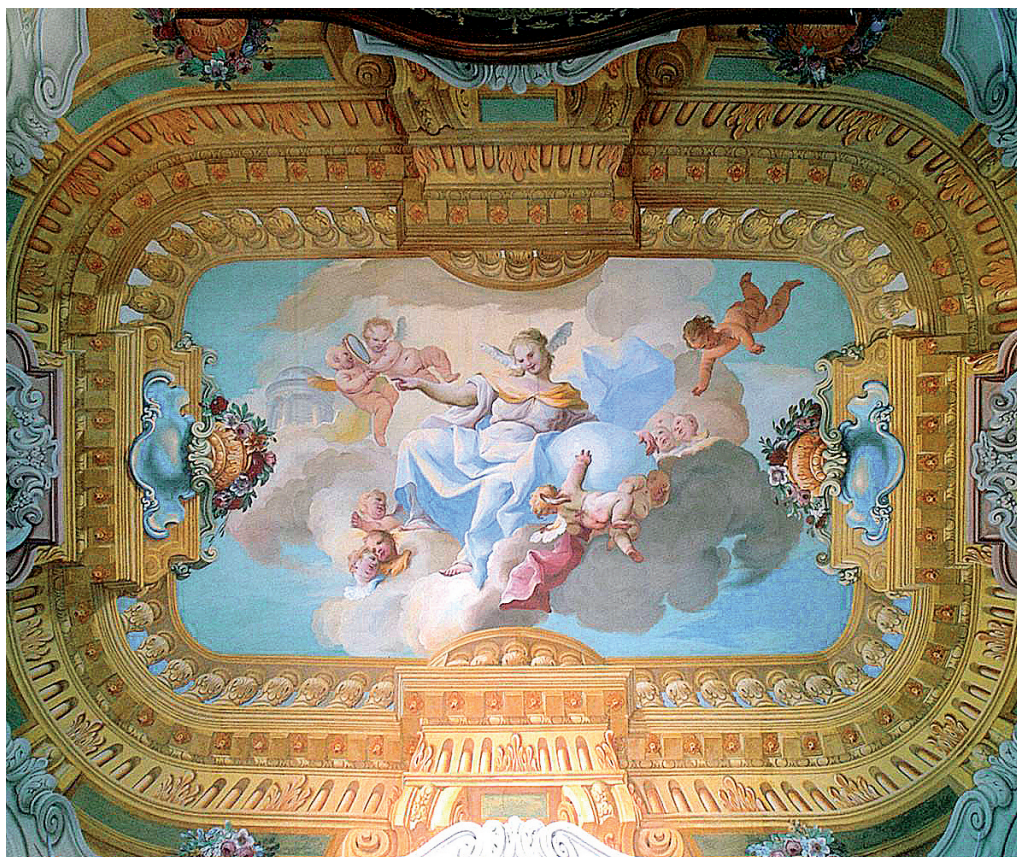
In Abwandlung des Themas vom Sonnenaufgang übernimmt im Marmorsaal Pallas die Rolle des Apollo auf dem Sonnenwagen. Der Parnass, dem die Weisheitsgöttin zusteuert, ist von monastischen Tugenden als „Musen“ bevölkert. Den Triumph der Vernunft begleitet Hercules, der mit dem Kampf gegen Cerberus seine Arbeiten siegreich beendet. Der Bibliothekssaal zeigt die „Fortsetzung im Himmel“. Die pagane Pallas geht hier auf im Bild der „Sapientia Divina“. Dieses klassische Zentralthema klösterlicher Bibliotheken ist von den Kardinaltugenden umgeben, welche den offenen Himmel bevölkern. Hercules erscheint nun schwebend, um allegorisch jenen himmlischen Lohn anzudeuten, der demjenigen winkt, der den dornigen Pfad der Tugend gewählt hat.

Das in dieser Reihenfolge gelesene Diptychon entwirft ein Idealbild des Klosterlebens, bei dem die allegorisch-pagane Bildsprache als gemaltes „statement“ den Klosterbesuch hoher Gäste kommentiert. Das Bild des Sonnenaufgangs beschwört das Bild eines Goldenen Zeitalters, bei denen der Tugendkampf der Mönche unter dem Schutz der Vernunft und der sie begleitenden Tugenden zu herrlichster Blüte kommt. *Ragione* selbst, unter deren Schutz die Mönche leben, wandelt sich im Studiersaal zum Ebenbild der Göttlichen Weisheit, deren Erkenntnis alles übersteigt.⁸

Diese den Gästen zugedachte Leserposition ist natürlich nicht übereinstimmend mit jener der tatsächlichen Benutzer des Bücherraums, der Mönche, die von der Klausur her den Bibliotheksraum betreten. Abseits des „Prozessionswegs“ durch den Saal wird für sie die mythologische Historie in Form einer Allegorie abgekürzt, die auf dem Deckenbild des Vorraums zum Großen Saal dargestellt ist [Abb. 5]. Dass das Fresko für das Betreten von Westen her gedacht ist, zeigt seine Orientierung; betritt man aus der Bibliothek kommend den Vorraum, steht das Deckenbild auf dem Kopf.

An der Decke erscheint „Scienza“, die Wissenschaft, die zu einem Tempel auf Wolken weist.⁹ Scienza schlüpft hier in die Rolle der Pallas, die am Scheideweg Hercules den Weg der Tugend weist [Abb. 6]. Der Mönch wird somit in die Rolle des Hercules versetzt. Dabei gilt es zu betonen, dass die Strategie des Freskos nicht mehr eine Parallelwelt mythologischen Gehalts entwirft – der Betrachter sieht also nicht ein Äquivalent zu seiner Lebensposition; der betrachtende Mönch soll vielmehr mit dem Fresko interagieren, indem er die Rolle des *nicht dargestellten* Hercules ausfüllt.

5. Paul Troger, „Allegorie der Scientia“, Stift Melk, Kleine Bibliothek, 1732.



Besonders wichtig ist es festzuhalten, dass offenbar keinerlei Verbindung zwischen dem Bibliotheksprogramm und der für Melk so wichtigen Tätigkeit der Brüder Pez feststellbar ist. Obwohl durch diese beiden Geistlichen Strömungen aufklärerischer maurinischer Geschichtsforschung in Melk repräsentiert waren – Hieronymus war sogar Bibliothekar! – vertritt der Konzept der Bibliothek einen klassischeren (konservativeren?) Zug, der Wissenschaftspflege vorrangig als Ausdruck ethischer Integrität duldet. Vernunft – wie im Saal schon zu sehen – ist etwas, das aus dem Lebenskampf erwächst und Ergebnis ethischer und moralischer Parameter ist. In der Melker Bibliothek werden die Wissenschaften der Zone der Scheinarchitektur zugeordnet, während darüber, also in unmittelbarer Nähe zur Göttlichen Weisheit, sich die Tugenden im Himmel versammeln. Die *Sapientia Divina* ist als Instanz den Angelegenheiten der Welt übergeordnet – der Globus wird (einer Invention Andrea Sacchis im römischen Palazzo Barberini folgend)¹⁰ am unteren Bildrand angedeutet.

■ 10. Trogers Gestaltung folgt den Gestaltungen von Sacchis in mehreren Versionen vorliegendem Entwurf. Gudrun Swoboda, Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von

1600 bis 1800, Wien 2008, S. 82; Anna Lo Bianco, Allegoria della Divina Sapienza, in: Andrea Sacchi 1599 – 1661, Nettuno 1999, S. 59 – 60, Kat. – Nr. 4.



6. Paul Troger, „Hercules am Scheideweg“, Stift Zwettl, Bibliothek, 1732–1733.

Jenen Primat der Tugend als Voraussetzung für den Weisheitserwerb illustriert Trogers Nachfolgeprojekt in Zwettl (1732), zu dem sich die Programmschrift des Conceptus pingendi erhalten hat. Dort werden um die zentrale Personifikation der *Sapientia Divina*

unterschiedliche/ Tugend- Vorgebildet mit welchen der Jenige mues begabet seyn, der die / wahre weißheit zu yberkomm- Eyfrig undt Ernstliches Verlangen traget

Sowohl in Melk als im Nachfolgebau von Zwettl bedeuten Weisheit und Weisheitserwerb Bewährung in Belangen der Selbstdisziplin – oder, wie es die allegorische Summe in der erhaltenen Programmschrift zum Ausdruck bringt:

Wer zur wahren weißheit gelangen will, mues / durch unermüdeten Fleiß und Arbeith alle laster auß=/rotten, und alle tugend- Unverwelckhlich in sich einpflanz: -[en]

Ersichtlich wird daraus ein bemerkenswertes Selbstverständnis oder Sendungsbewusstsein, das dem Auftraggeber und der klösterlichen Kommunität anzurechnen ist. Hier fehlen Hinweise auf alternative Inhalte (wie ein Fakultätenprogramm) zugunsten einer rein moralischen Stellungnahme zum Thema Weisheit und Wissen – eine Strategie, die letztendlich auf einem vormodernen Erkenntnismodell beharrt, das der Religion und den ihr zugerechneten Tugenden die Schlüsselposition in der Deutung der „Welt“ einräumt.

Im Gegensatz zum Außenbau, der bereitwillig seine Sonderstellung aufgibt und sich in ein moderneres Bauprogramm einfügt, wird damit bei der Konzeptarbeit zur Innenausstattung das althergebrachte Verständnis geistlicher Wissenschaftspflege ins Bild gesetzt.

NEUES MOTIV IN ALTER POSITION

86

Der Propst des Augustiner Chorherrenstiftes St. Pölten, Michael Führer, sah sich durch die permanenten finanziellen Nöte seines Hauses gezwungen, die Bibliothek „*etwas langsam, nemblich fast durch 20 jar*“ einzurichten.¹¹ 1728, also knapp vor der Melker Bibliothek, wurde aus alten Klosterzellen ein größerer Raum für die Bücher geschaffen, der 6 Jahre später – 1734 – um einen Vorraum und einen äquivalenten Saal erweitert wurde. Im Zuge dessen wurde auch das Bildkonzept *gedehnt*. Im (späteren) Nordraum war ursprünglich, ausgehend von der Schöpfertätigkeit Gottes, seine Erkenntnis in der Philosophie und in der Theologie dargelegt worden. Die Erschaffung des Lichtes am Beginn der Welt wird dabei durch eine weitgespannte Lichtmetaphorik in Beziehung gesetzt zur Offenbarung Gottes durch den Messias, basierend auf einem Zitat des Johannes-Prologs („Lux in Tenebris“ – „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“). Die Antithese – „Tenebrae in Luce“ (Finsternis im Licht) – wird der Weltweisheit, der Philosophie zugerechnet, wobei die Nachteule der Minerva in der Supraporte der Heiliggeisttaube in Strahlengloriole auf der gegenüberliegenden Seite antwortet.



7. Paul Troger, „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis“, hem. Stift St. Pölten, Bibliothek, 1734.

Dieses 1728 bereits abgeschlossene Ensemble wurde 1734 durch eine Freskierung ergänzt, die sich den Fakultäten widmet. Aufgrund einer Nachzeichnung von Joseph Winterhalder d. Ä. ist es möglich, eine Planungsphase Trogers zur Diskussion zu stellen, bei der die tondorförmigen Bildfelder rein allegorisch gefüllt werden sollten.¹² Tatsächlich realisiert wurden schließlich beispielhafte Historien, die die Fakultäten illustrieren, wobei allerdings Motive dieser Erstplanung – wie etwa die Faune mit Kräutern – der Konzeption nicht verloren gingen, sondern in ein anderes Medium (nämlich Skulptur) transferiert wurden. Die Freskierung durch Troger revidierte in St. Pölten ein Ensemble, dessen Programm bereits in den Skulpturen der Bücherkästen festgelegt gewesen war. Der ursprünglich dominante Hauptgedanke trat zurück, wurde überformt – und ging im neuen „gedehnten“ Kontext ein wenig verloren. Dieser reduzierte Impetus, diese verwässerte Stringenz des Konzepts, drückt sich gerade im Torso des Südraumes aus, der im 18. Jahrhundert nur provisorisch fertiggestellt werden konnte.

Freilich dringt – diesen ungünstigen Umständen zum Trotz – in St. Pölten gerade mit der Figur des Dionysius Areopagita ein interessantes Bildmotiv in die Malerei des Wiener Umfeldes ein [Abb. 7]. Dionysius wird hier als Beispiel der Gotteserkenntnis *aufgrund* naturwissenschaftlicher Beobachtung genannt. Ähnlich finden wir ihn später im Gemälde Gottfried Bernhard Göz für die Admonter Stiftsbibliothek (1746)¹³ oder im Altarfresko von Matthäus Günther in der Portenkirche Aldersbach (1767): Der heilige Dionysius, der Saint Denis, ist hier das Paradebeispiel des gottgefälligen Forschens.

Dass für den zeitgenössischen Betrachter des 18. Jahrhunderts die theologische Argumentationskraft des Dionysius als „heiligem Forscher“ wahrnehmbar war, erkennt man aus der Zitation im Palais Sternberg in Prag, einem der frühen Darstellungsbeispiele. Hier wurde bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Anspielung auf den Namen des Bauherrn – „Sternberg“ – Dionysius gemeinsam mit dem legendären Balthasar (einem der drei Könige), Christopher Kolumbus und Tycho Brahe in die Dekoration eines *studiolos* eingebunden.¹⁴ Im Zentrum wird das Geozentrische Weltbild mittels Astrolabium vorgestellt. Der hier profane Zugang zum Bildthema äußert sich auch in der adaptierten Zitierweise; anstelle des im Brevier zum Fest des hl. Dionysius festgesetzten: „aut Deus naturae patitur“¹⁵ wird hier ein „aut Author [!] naturae“ verwendet. Der Gottesbeweis auf Grundlage der naturwissenschaftlichen Erkenntnis wandelt sich bei der Formulierung vom „Gott der Natur“ zum „Urheber der Natur“ und damit in eine wesentlich zurückhaltendere, neutralere Aussage, die – im Rahmen einer profanen Ausstattung – Deutungen bis zum Deismus zuließe.

■ 11. Heinrich Fasching, Auseinandersetzung zwischen Konvent und Propst im Stift St. Pölten 1722, in: Hippolytus. St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde, Neue Folge 6, 1984, S. 3–59. Ders., Propst Johann Michael Führer von St. Pölten – Absetzung und letzte Lebensjahre (1739–1745), St. Pölten 1991, S. 272. ■ 12. Andreas Gamerith, „Medicina?“ Zu einer Allegorie der Heilkunst von Joseph Winterhalder d. Ä., in: Jiří Kroupa/ Michaela Šeferisová Loudová / Lubomír Konečný (Hg.), Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička, Brno 2009, S. 259–274. ■ 13. Gerald Unterberger (Hg.), Benediktinerstift Admont. Universum im Kloster, Weitra o.J., S. 103, 105; Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen, Weissenhorn 1982, S. 137–138, A8. ■ 14. Ladislav Daniel, „Vidimus stellam eius in oriente“: Notes on Mural Paintings in the Sternberg Palace in Prague, in: Martin Mádl / Michaela Šeferisová Loudová / Zora Wörgötter (Hg.), Baroque Ceiling Painting in

Central Europe, Prag 2007, S. 33f. ■ 15. Vgl. Breviarium Monasticum, Lectio V, in II Nocturno Die IX. Octobris, SS. Mart. Dionysii, Rustici et Eleutherii: „*Dionysius Atheniensis, unus ex Areopagitis iudicibus, vir fuit omni doctrinae genere instructus. Qui cum adhuc in gentilitatis errore versaretur, eo die, quo Christus Dominus Cruci affixus est, solem praeter naturam defecisse animadvertens, exclamasse traditur: Aut Deus naturae patitur, aut mundi machina dissolvetur.*“ [Dionysius, ein Athener, einer der Richter des Areopag, war ein in allen Arten der Wissenschaft erfahrener Mann. Obwohl er im Irrtum der Heiden verharrte bis zu jenem Tag, an dem Christus der Herr ans Kreuz geschlagen wurde, änderte er seine Gesinnung aufgrund der Sonnenfinsternis außerhalb der Natur (außerhalb der natürlichen Gesetze) und soll ausgerufen haben: Entweder der Gott der Natur leidet, oder das Weltengebäude wird sich auflösen.“].



8. Antonio Beduzzi,
„Allegorie auf das Altarsakrament“,
Stift Melk, Sommersakristei, 1701.



9. Salomon Kleiner, Ansicht
der Bibliothek des Prinzen Eugen
in seinem Wiener Stadtpalais,
um 1730.

Dionysius und seine Beobachtung der Sonnenfinsternis treten im 18. Jahrhundert relativ überraschend und doch vermehrt auf – das Thema erweitert quasi unvorhergesehen den Kanon der Darstellungen, der zuvor als ausreichend empfunden wurde. Offenbar erfüllt – so die These – diese Ikonographie des Themas, das zuvor visuell nicht (?) erarbeitet worden war, einen *inhaltlichen Bedarf*.

Eine Vorstufe lässt sich in einem Gründungswerk des österreichischen Hochbarock feststellen. In der zu Beginn des 18. Jahrhunderts geschaffenen Sakristei des Stiftes Melk hatte sich Antonio Beduzzi eines Grundthemas aus dem Legendenschatz um Dionysius bedient, dem Motiv vom „Altar für den unbekannten Gott“ [Abb. 8]. In Melk freilich, dem Kloster der letzten Blüte eines gegenreformatorischen Bewusstseins, wird aus dem Altar des Areopags eine Verehrungsstätte für den „wohlbekannten Gott“, dem „non ignoto Deo“. Hier, im prallen Triumphgedanken vom „et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam“, wird einem Skeptizismus widersprochen – vielleicht *ante litteram!* – dem man ein ähnliches Potential zutraut wie jener Situation, der der Apostel Paulus in Athen begegnet:

„quod ergo ignorantes colitis hoc ego adnuntio vobis/ Deus qui fecit mundum et omnia quae in eo sunt, non in manufactis templis inhabitat... *ipsius enim et genus sumus*.“ – „Was ihr verehrt, ohne es zu kennen, verkünde ich euch: Gott, der die Welt gemacht hat und alles, was in ihr ist, wohnt nicht in von Menschenhand gemachten Tempeln... und wir sind von seiner Art.“ (Apg 17, 23–29).

Dionysius ist hier nur als Assoziation im Hintergrund vertreten und reduziert auf die Erzählung des Altars, also noch fernab der legendenhaften Naturbeobachtung. Um diese nächste Assoziation zu wecken, bedurfte es einer weiteren Bildformel, der man (aufgrund der ikonographischen Ähnlichkeit) mit dem Heiligen begegnen musste.

Die analoge – profane – Bildfindung könnte man in jener Ikonographie vermuten, die mit prominenten Beispielen im optischen Bewusstsein des 18. Jahrhunderts verankert war: In der Bibliothek des Prinzen Eugen im Winterpalais der Himmelpfortgasse befand sich ein Aufsatzbild von Heintzenthals, das heute verloren ist [Abb. 9].¹⁶ Das Gemälde wurde wahrscheinlich in einem Akt der „ikonologischen Revision“ bestellt, da es vorstellbar ist, dass eigentlich Crespis „Chiron lehrt Achill Bogenschießen“ für das *studiolo* des Prinzen bestimmt gewesen war. Aufgrund seiner ikonographischen Formel kann Heintzenthals Bild rekonstruiert werden, folgt es doch einem Schema, das seit dem 17. Jahrhundert in verschiedenen Versionen vorliegt. In Torneolis Gemälde der römischen Galleria Spada [Abb. 10] sieht man zentral ein Idealportrait von Nikolaus Kopernikus, der auf die Mondphasen verweist, mit denen er 1540 die Grundlage für die Neuinterpretation der Welt, das heliozentrische Weltbild, gelegt hatte. Links versucht Aristoteles als Verfechter der antiken Deutung, ihm Einhalt zu gebieten. Rechts erläutert aber bereits Urania höchstpersönlich den staunenden Astronomen die Wahrheit des von Kopernikus (und in Nachfolge von Galilei) verkündeten Ansatzes.

■ 16. Andreas Gamerith, Die malerische Ausstattung des Winterpalais, des Prinzen Eugen, Wien 2013, S. 32–34.
in: Agnes Husslein – Arco / Georg Lechner (Hg.), Das Winterpalais



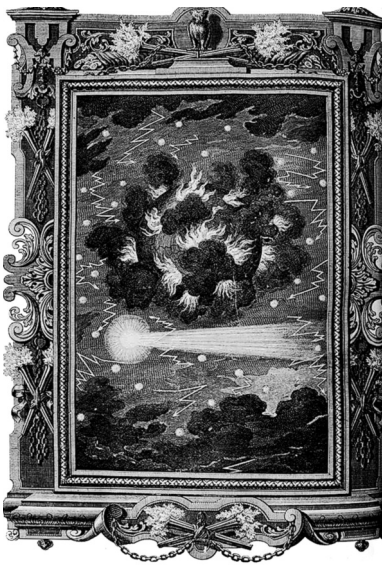
10. Nicolò Torneoli,
Allegorie der Astronomie,
Rom, Galleria Spada, 1645.

Dass bei der motivischen Übernahme für die Bibliothek Eugens das Meisterwerk mythologischen Inhalts ersetzt wurde zugunsten der „historischen“ Komposition lässt vermuten, dass damit das Prestige des Prinzen Eugen als „modernem“ Menschen unterstützt werden sollte: Die Wahrheit des kopernikanischen Systems stand im 18. Jahrhundert außer Frage (wenngleich die Probleme, die das für die theologische Welterklärung bedeutete, in letzter Konsequenz nicht geklärt waren).

Troger übernimmt die Bildformel Torneoli'scher Provenienz, wenngleich die Übertragung des profanen Sujets natürlich interessante Konsequenzen für die Bildrhetorik zeitigt. Wir sehen den Moment, in dem die Sonnenfinsternis in der Todesstunde Jesu eintritt; außerhalb der natürlichen Weltordnung ein Wunder. Der Philosoph vorne versucht in seinen Büchern die Lösung dieses Rätsels zu finden und ist im Begriff, das Fernrohr anzusetzen. Das wehrt Dionysius ab; obwohl zu diesem Zeitpunkt noch Heide wird ihm der *spirituelle* Gehalt des Vorgangs vollkommen bewusst: Was zu sehen ist, ist nicht schlichtes Naturphänomen, dem der vermessene menschliche Geist auf die Schliche komme könnte. Gleichsam prophetisch fasst er in seiner „Nicht-Erkenntnis Gottes“ (Stichwort: Nacht) zusammen, was der Gläubige offen zu erkennen vermag: Entweder die Welt geht zugrunde, oder *der* Gott der Natur leidet.

Dionysius nimmt dabei eine gewichtige Rolle ein, vereint er doch Charakteristika der Ikonographie von Aristoteles und Kopernikus. Er verteidigt nicht das Geozentrische System – das im Bild ja durch die Armillarsphäre vertreten ist. Er verteidigt eine metaphysische Wahrheit, die vom Wunder der Natur abgeleitet wird.

Was Dionysius (Nacht) erkennt, findet – im Gegenstück der St. Pöltener Bibliothek – vielmehr seine Entsprechung in der Vision des hl. Paulus (Tag): „Oculus non vidit, nec auris audivit“ – Was keine Auge gesehen, kein Ohr gehört, hat Gott denen verheißen, die ihn lieben. Dem Bildmotiv lässt sich hier – höchst brisant! – eine enge Verbindung von religiöser Argumentation und naturwissenschaftlicher Beobachtung unterstellen. Es ist der Versuch, letztere zu relativieren zugunsten eines Primats der theologischen Erkenntnis.



11. Germain Cartier / Johann Georg Pintz, Illustration zu 2 Petr 3,7, 1751.

Eine Parallele dieser Auffassung des Themas findet sich im Antependium der Kremsmünsterer Sternwarte.¹⁷ Es verfügt über ähnliche ikonologische Qualitäten wie die Darstellung Günthers in Aldersbach – dort ist das Motiv begründet im Patrozinium des hl. Kreuzes und in der Widmung der Kapelle als Heiligtum der in Aldersbach studierenden Jugend. Das Kremsmünsterer Antependium verdeutlicht die Verquickung von Forschung und religiöser Offenbarung durch seine Anbringung: Es bildet den Altarschmuck jener Kapelle, die die Mitte des 18. Jahrhunderts errichtete Sternwarte im obersten Stockwerk abschließt. Das Dionysius-Thema macht hier sehr deutlich klar, dass das im Rahmen eines Klosters angestrebte Forschen nicht stolze Selbstüberhebung ist, sondern dass das wissenschaftliche Studium den Glauben des Forschenden stärken wird: Die Wunder der Natur überzeugen von der Kraft des Schöpfers.

Spätestens hier werden wir mit einer Argumentation konfrontiert, die dem inhaltlichen Impuls (historisch gesehen) schaden wird. Die direkte Argumentation, dass durch die Wunder der Natur der Forschende gläubig die Größe der göttlichen Macht dahinter erkennen wird, wird letzten Endes den Atheismus der Aufklärung stärken. Denn auf demselben Prinzip – empirische Erkenntnis als theologische Grundlage – basieren später Polemiken, die wir in der Encyclopédie finden werden: Abbé Mallet etwa errechnete, nach streng naturwissenschaftlichen Vorsätzen, dass für die Arche Noah 36 000 Tonnen Wasser und 47 000 Kubikmeter Heu vonnöten gewesen wären.¹⁸ Was 1730 in Bildwerken wie Trogers Fresko noch als Argumentation zur Nobilitierung der theologischen Deutungshoheit ins Spiel gebracht wird, wird keine drei Jahrzehnte später zu offenen Angriffsfläche für die Gegner dieses Systems werden.

In vielleicht provokanter Weise könnte man die weitverbreitete Cartier-Bibel (1751) als Zwischenschritt vorschalten:¹⁹ Der Versuch, eine umfassend kommentierte Bibelübersetzung mit *naturwissenschaftlich einwandfreien* Illustrationen auszustatten, zeigt die schwindende Überzeugungskraft religiöser Welterklärung. In den Kupfern wird Jonas Kürbisstaude mit Samenständen und Früchten vorgestellt wie in einem Herbarium (Tafel 35), die Taufe im Jordan wird durch Untertauchen vollzogen, wie es tatsächlich der historischen Praxis entsprach (Tafel 37). Der Heilige Geist – wesentlicher Bestandteil der Evangeliums-Erzählung – wird dabei etwas verschämt in die Schmuckleiste der Rahmung verbannt. Der Weltuntergang (bezeichnenderweise nicht im Rahmen der Apokalypse, sondern im Petrusbrief vorgestellt, Tafel 65) mutiert zum astronomischen Problem [Abb. 11]; Gott und Engel haben in den Himmeln der Illustrationen keinen Platz mehr.

■ 17. Johann-Christian Klamt, Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758), Mainz 1999. ■ 18. Philipp Blom, Böse Philosophen. Ein Salon in Paris und das vergessene Erbe der Aufklärung, München 2011. ■ 19. Germain Cartier, Biblia Sacra Vulgatae editionis [...] una cum nova

eaque exculptiore, nec non ad sensum scripturae mais accommodata versione germanica, in commodum & utilitatem totius Ecclesiae catholicae praesertim germanicae elucubrata [...] Tomus II, Konstanz 1751. ■ 20. Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien – Köln – Weimar 1993.

EPILOG

Ende oder Anfang?

Ein Jahrzehnt nach der Freskierung von Zwettl setzte sich Troger im Zusammenhang mit dem Altenburger Bibliothekssaal noch einmal mit beiden hier vorgestellten Motiven auseinander, der Sapientia Divina [Abb. 12] und der Beobachtung der Sonnenfinsternis durch Dionysius Areopagita [Abb. 13].

Bei Trogers Fresken werden zentral Allegorien der Fakultäten vorgestellt, die auf einem Erdenstreifen durch historische Szenen illustriert werden.²⁰ Die Wahl der Bildthemen scheint auf den ersten Blick dabei naheliegend; eine ähnliche Sujetfindung zeigen Josef Kramolins Fresken in Plasy/ Pläß.

Interessant ist aber die inhaltliche Aufladung, die Konnotation der Szenen. Wir sehen nicht mehr – wie in Pläß, wie in St. Pölten – reine Illustrationen eines abstrakten Inhalts, vielmehr konkretisiert sich in den Bildbeispielen die ethische Bedeutung der spezifischen Wissensdisziplinen.

Was mit „ethischer Bedeutung“ gemeint ist, zeigt sich in der Konfrontation des Samariterbildes mit einem aus Altenburg stammenden Beweinungsbild; die Bildformel, der Figurenapparat, weckt im Betrachter die Assoziation einer Kreuzabnahme, die Identifikation des Überfallenen mit dem Gekreuzigten visualisiert eine ethische Verantwortung des Mediziners, die direkt an die biblische Erzählung anschließt.

Im Gegenzug zu dieser Meta-Deutung der Historien, ihrer moralischen Konnotation, ist auch das Bild der zentralen *Sapientia Divina* gewandelt. Wie in Zwettl umgeben sie vier Frauengestalten, „Gespielinnen“ wie es in Zwettl formuliert gewesen war. Doch dieses Mal sind es nicht mehr moralische Entitäten, sondern die Fakultäten, die Wissensgebiete selbst. Wir sehen, dass eine Verlagerung stattgefunden hat: Zuvor war Wissenserwerb nur als Voraussetzung und Konsequenz eines moralisch einwandfrei *bestrittenen* Lebenswandels denkbar – Stichwort: Hercules. Jetzt findet eine Änderung der „Gesellschaft“ der Sapientia Divina statt. Im Altenburger Konzept drückt sich die Weisheit göttlichen Ursprungs nicht mehr in der Tugend, sondern in den Wissensdisziplinen ab. Wissen (als Produkt des Intellekts) übernimmt die Bedeutung, die vormals Eigenschaften wie Gehorsam oder religiösem Eifer zugerechnet waren. War vorher „*ein Unsträfliches Leben undt reines gemueth*“ (Conceptus Zwettl) vonnöten, konzentriert sich Weisheit jetzt auf einen Akademismus, der allerdings aus intellektueller Verantwortung ethisch agieren wird – wie im Bild des Samariters zu sehen.

Im Bild selbst ergibt sich daraus eine bemerkenswerte Konsequenz. Im Unterschied zur literarischen Vorlage von Ripa und der Formulierung in Zwettl verliert die Sapientia Divina eine Bildeigenschaft; sie büßt ihre Strahlen ein.

Sye ist mit Himmlischen Glanz umgeben, alldieweilen Sye ihre Geburths/ =statt in dem Mundt des Allerhöchsten selbstn gehabt: Ego ex ore Al=/tissimi prodivi Primogenita ante omnem Creaturam.

Dass dies bei einem *Meister* der atmosphärischen Darstellung ohne Bedeutung sein soll – zumal es ein Verstoß gegen die Konventionen der Ikonographie ist – fällt schwer. Ohne einen

12. Paul Troger, „Allegorie der Sapientia Divina“, Stift Altenburg, Bibliothek, 1742.



„aufgeklärten Himmel“ im Jahr 1742 voraussehen zu wollen, müssen wir uns dennoch bewusst sein, dass die Verlagerung aus der moralischen Sphäre bildlich hier konsequent weitergedacht wird; bei Maubertsch werden uns die Tugenden schließlich durch das Eindringen von „Begierde zum Lernen“ endgültig im bourgeoisen Gewand gegenübertreten.

Wir folgen dem zweiten Motiv unserer Spurensuche, „Dionysius Areopagita“. Wie in St. Pölten wird er als Beispiel der Philosophie eingesetzt. Bemerkenswert ist dabei die Bildstrategie: Dionysius ist eindeutiges Zentrum der Komposition.

Aber ist er das wirklich?



13. Paul Troger, „Allegorie der Sapientia Divina“, Stift Altenburg, Bibliothek, 1742.

Dionysius ist farblich aus dem Bild hervorgehoben; eindrucksvoll inszeniert Troger den Protagonisten mit einem blauen Mantel. Dionysius bildet somit im Bildkontext ein *Zentrum*. Geometrisch gesehen ist allerdings eine andere Figur zentriert – der einzige junge, kraftvolle Mann, der mit dem Fernrohr das Naturwunder beobachtet.

Troger gelingt hier etwas, das man als „Meistern einer paradoxen Situation“ bezeichnen könnte: Obwohl es nur einen Zentralpunkt geben kann, schafft er es, zwei Figuren als Mittelpunkt zu definieren; welche Figur man in den Fokus nimmt und als Zentrum betrachtet, liegt im Auge des Betrachters – das Bildwerk selbst akzeptiert das paradoxe Nebeneinander.

Das Bild wird zum Ausdrucksträger einer Geisteshaltung, die wir (aus dem Vergleich heraus) rekonstruieren können als die Akzeptanz zweier Geistessysteme, nebeneinander existent und äquivalent (!). Was Troger hier in Mittel der Malerei überträgt, ist freilich

ein Minderheitenprogramm im 18. Jahrhundert; wir sehen aus dem Vergleich mit den Entwicklungen Europas der Zeit, dass der strenggläubige Positivismus der Naturwissenschaft schlussendlich den Sieg davontragen sollte, ein Positivismus, der letzten Endes eine spirituelle Erkenntnis und ihren monumentalen Ausdruck im gemalten Bild nicht länger unterstützen wollte – und damit das Ende der reichen Tradition des Mediums Fresko heraufbeschwor.





MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ

Ikonographie der Klosterbibliotheken in Tschechien 1770–1790

Unter den böhmischen und mährischen Bibliotheken der Zeit zwischen 1770 und 1790 gibt es zwei Bibliotheken, die aus kunstgeschichtlicher Perspektive am interessantesten und deshalb am bislang besten erforscht sind. Es sind der bekannte, leider aber nicht mehr erhaltene Bibliothekssaal des Prämonstratenser Stiftes Klosterbruck und dessen, von Abt Václav Josef Mayer eingerichtete, pietätsvolle Replik im Prämonstratenser Stift in Prag-Strahov. Beide wurden durch Franz Anton Maulbertsch mit Fresken ausgestattet. In der Fachliteratur werden sie aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit als selbstständige Forschungsobjekte behandelt. Andere erhaltene Bibliothekssäle dieser Zeit in Tschechien stehen deshalb meistens abseits des Fachinteresses. In diesem Beitrag wird zuerst die künstlerische Ausschmückung und das Mobiliar der tschechischen Bibliotheken aus der Zeit zwischen 1770 und 1790 dargestellt. Ihre ikonographische Programme bilden einen historischen Kontext für die Konzeption der Ausschmückung sowie die Ikonographie der von Maulbertsch ausgemalten Bibliotheken.¹ Der zweite Teil des Aufsatzes wird Ergebnisse der neuesten Forschungen zu beiden Bibliotheksfresken Maulbertschs vorstellen.

Der älteste erhaltene Bibliothekssaal in der besprochenen Zeitspanne 1770–1790 in Tschechien ist der Saal der Prämonstratenser Bibliothek zu Neu-Reisch.² Das Deckenbild aus dem Jahr 1770, von dem in Graz gebürtigen Maler Ignaz Mayer der Ältere (um 1720–1785), stellt das für Prämonstratenser traditionelle Thema dar: die *Apotheose des Ordensgründers Hl. Norbert*, die mit der Verherrlichung der Eucharistie verbunden ist. Die übliche Norbertinische Ikonographie wurde hier aber um einige neue ikonographische Motive bereichert. Die oft vorkommende Szene *Triumph des Hl. Norbert über den Häretiker Tanchelm* wurde weiter durch ein in tschechischen Bibliotheken seltenes Gegenreformationsmotiv der Bücherverbrennung entfaltet. Das Gegenstück des Triumphs des Heiligen bildet die bemerkenswerte Szene *Kirchliche Macht* – von einem Kardinal geleitet – und *Weltliche Macht* – mit dem Kaiser an der Spitze

■ 1. Eine zusammenfassende wissenschaftliche Bearbeitung der künstlerischen Ausschmückung der Barockklosterbibliotheken in Böhmen und Mähren im 18. Jahrhundert ist im Rahmen des Projektes *Klosterbibliotheken in Böhmen im 18. Jahrhundert – Ikonographie ihrer künstlerischen Ausstattung*, welches finanziell von der Grantagentur der Tschechischen Republik (GAČR) (the Czech Science Foundation) in den Jahren 2005–2007 unterstützt wurde (Projekt-Nr. 408/05/P159), entstanden. Sie hat die Form eines Kataloges mit reicher Fotodokumentation der erhaltenen Fresken sowie des Mobiliars und steht als Handschrift im Seminar für Kunstgeschichte an der Masaryk Universität in Brunn zur Verfügung. ■ 2. Michaela Loudová: *Bibliotheca – domus Sapientiae. Ikonografie malířské výzdoby klášterních a*

zámeckých knihoven na Moravě v 18. století [Bibliotheca – domus Sapientiae. Ikonographie der Ausmalung von Kloster- und Schlossbibliotheken in Mähren im 18. Jahrhundert] (Dissertation, FF MU). Brno 2003, S. 175–199. – Václav Mílek: *Freska v knihovním sále kláštera premonstrátů v Nové Říši* [Das Fresko im Bibliothekssaal des Prämonstratenserklösters in Neu-Reisch]. In: *Bibliotheca Strahoviensis 6–7* (2004), S. 99–122. – Michaela Šeferisová Loudová: *Barockbibliotheken in Mähren*. In: Martin Mádl, Michaela Šeferisová Loudová, Zora Wörgötter (Hrsg.): *Baroque Ceiling Painting in Central Europe. Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the International Conference*. Praha 2007, S. 95.



– *verehren die Eucharistie* [Abb. 1], zu der eine Skizze erhalten ist.³ Im Unterschied zu der finalen Realisation konfrontiert der Entwurf die Macht des Kaisers mit der päpstlichen Macht, was der älteren ikonographischen Tradition entspricht. Warum die Papstfigur auf dem Fresko ausgelassen wurde, bleibt unbekannt, wir können nur vermuten, dass diese ungewöhnliche Modifikation des Themas mit der aufklärerischen Forderung, dass die kirchliche Macht dem Staat untergeordnet sein sollte, zusammenhängt. Das ikonographische Programm, dessen Autor wahrscheinlich der Abt der Kanonie Josef Bernard Pelikán (1756-1792) war, wurde an den Schmalseiten des Saales mit der Szene *Hl. Norbert gewinnt von Papst Gelasius Erlaubnis zu predigen* und mit dem allegorischen Bild der *Frucht von Norberts Predigertätigkeit* fortgesetzt. Das allegorische Bild zeigt zwei weibliche Personifikationen der Hoffnung und der Liebe, die eine riesige Weintraube, das Symbol des Glaubens, tragen. Als Vorbild dieser ungewöhnlichen Szene diente ein nicht datiertes Thesenblatt von Joseph Sebastian (um 1700-1768) und Johann Baptist Klauber (1712-nach 1787).⁴ Die Aufsätze der Bücherregale mit plastischen Reliefs verschiedener, die Wissenschaften und Künste symbolisierender Gegenstände, sind erst im Jahr 1801 entstanden.

Gegen 1770 ist auch die malerische Ausschmückung der Decke des Bibliothekssaals des ehemaligen Servitenklosters in Prag-Altstadt geschaffen worden.⁵ Das Deckenbild, von Josef Hager (1726-1781) signiert, stellt ein für diesen böhmischen Maler und Spezialisten für die gemalte Architektur typisches Werk dar. Hager, der oft nach dem Vorbild Andrea Pozzos gearbeitet hat – unter anderem auch als Designer von Theaterkulissen – schuf am Gewölbe einen illusionistischen Bibliotheksraum.

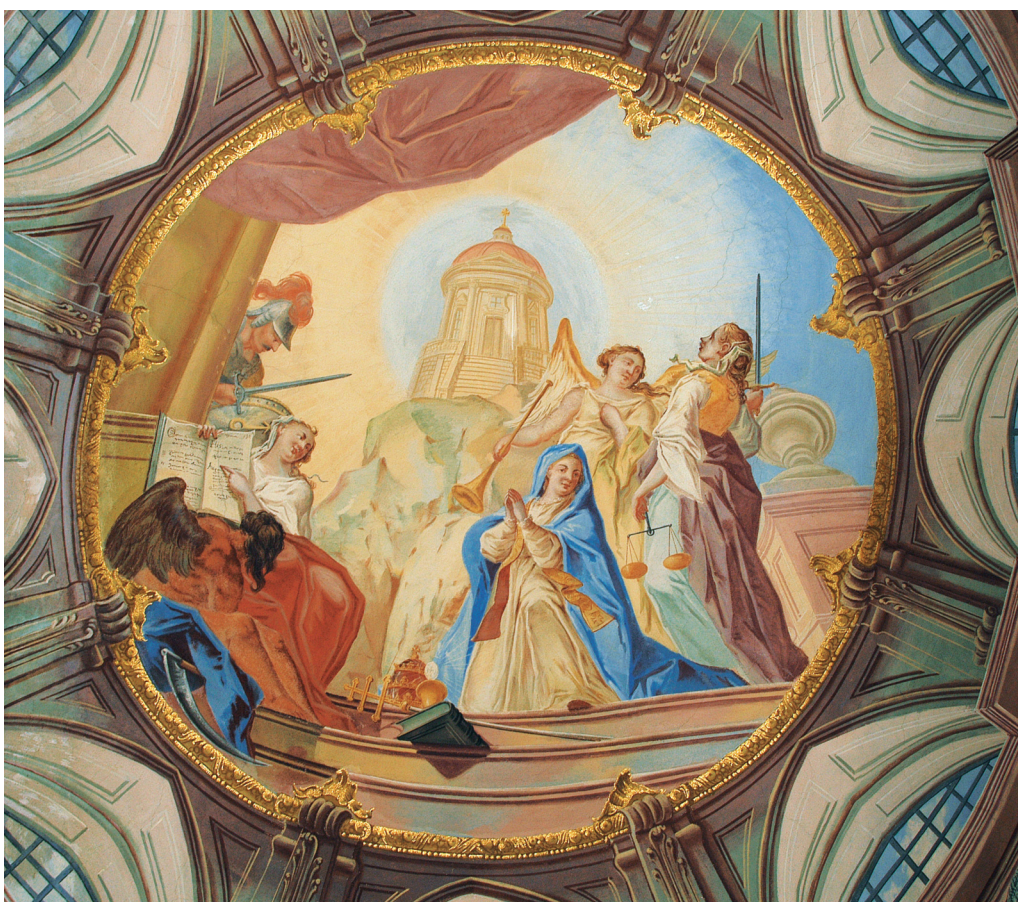
In seiner Mitte befindet sich eine Personengruppe: Im Vordergrund kniet *Fides*, zu deren Füßen aber auch die Attribute der *Religio* und *Ecclesia* zu sehen sind. Zu ihren weiteren Attributen gehört der auf dem Berg stehende Tempel, ein typisches Zeichen *Ecclesias*. Rechts von *Fides* stehen *Justitia* und *Fama*. Die weibliche Gestalt links, die ihre Geschichte auf dem Rücken von *Chronos* schreibt, ist *Historia* [Abb. 2]. Dieses Motiv stammt aus Johann Georg Hertels Ausgabe der *Iconologia* von Cesare Ripa aus der Zeit um 1760.⁶ Die Figur des Kriegers am linken Rand des Bildes ist wahrscheinlich als Beschützer von *Fides* und *Ecclesia* zu verstehen. In vier Nischen zwischen den illusionistischen Bücherregalen sind allegorische Figuren der Wissenschaften platziert: Theologie, *Jurisprudentia*, Medizin und Personifikationen der exakten Fächer Mathematik, Geometrie und Astronomie. *Jurisprudentia* ist ebenfalls durch die Illustrationen der *Iconologia* inspiriert. Das Beispiel der strengen Gerechtigkeit des Königs Cambyses, den Richterstuhl seines Hofrichters mit der Haut seines korrupten Vorgängers im Richteramt (des Vaters des genannten Hofrichters) beziehen ließ, finden wir in *Iconologia* als ein Fatto hinter der Personifikation der Ungerechtigkeit.⁷ An den Längsseiten wurden zehn

■ 3. Öl auf Leinwand, 81,5 x 61,5 cm, Brünn, Mährische Galerie, Inv.-Num. M 416; Siehe Zora Wörgötter: Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren. Ausstellungsführer. Museum Langenargen am Bodensee 2006, S. 49, Kat., Num. 41, Abb. S. 89. ■ 4. Siehe Werner Telesko, Barocke Thesenblätter, Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz-Nordico, Linz 1994, Kat., Num. 12, S. 43–44. ■ 5. Pavel Vlček u. Kol.: Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov [Kunstdenkmäler in Prag. Altstadt, Josefstadt]. Praha 1996, S. 515. – Pavel Vlček, Petr Sommer, Dušan Foltyň: Encyklopedie českých klášterů [Enzyklopädie der Klöster in Böhmen]. Praha 1998, S. 548. – Pavel

Preiss: Ikonografický program knihovny staroměstského kláštera servitů [Ikonographisches Programm der Serviten Bibliothek in der Prager Altstadt]. In: Sborník k 80. narozeninám Mirjam Bohatcové [Festschrift zum Mirjam Bohatcová 80. Geburtstag]. Praha 1999, S. 281–314. ■ 6. Edward A. Maser: Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–1760 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“ with 200 engraved illustrations. New York 1971, Nr. 122. ■ 7. Zu diesem aus dem Valerius Maximus Werk stammenden Motiv siehe Preiss: Ikonografický program (wie Anm. 5), S. 288, Anm. 2.



1. Ignaz Mayer d. Ä., Kirchliche und Weltliche Macht verehren die Eucharistie, Nová Říše (Neu Reisch), Prämonstratenser Stift, Bibliothek, 1770.



2. Josef Hager, Fides/Ecclesia mit Justitia, Fama und Historia, Prag-Altstadt, das ehemalige Servitenkloster, Bibliothek, um 1770.

3. Josef Hager, Illusionistische Kuppel, Prag-Neustadt, das ehemalige Piaristenkolleg, Bibliothek, 1778.



Grisaille-Personifikationen der Tugenden und Wissenschaften gemalt, alle nach den graphischen Illustrationen der Hertel-Ausgabe der *Iconologia*.⁸ Bücherschränke sind nicht erhalten, eine Vorstellung über ihr Aussehen liefert aber Hagers Deckenbild der gemalten Kuppelbibliothek.

Ein sehr ähnliches ikonographisches Programm hat Hager im Jahr 1778 im Bibliothekssaal des ehemaligen Piaristenkollegs in Prag Neustadt realisiert. Der Figuralteil der Komposition wurde hier aber zugunsten der gemalten Architektur beschränkt.⁹ Das Hauptmotiv des Deckengemäldes bildet eine fiktive pozzistische Kuppel mit illusionistischen Statuen der sechs Frauenfiguren ohne Attribute. [Abb. 3] Die Kuppel ist, wie im Fall der Servitenbibliothek, auf einem aus Bücherschränken bestehenden Sockel aufgebaut. Auf dem Gesims am Rande des Sockels sind vier Paare von Putti mit wissenschaftlichen Geräten und anderen Attributen, die

■ 8. Unter der Personifikation der Medizin wurden Auctoritas spiritalis (in der Masers Edition der Ripas *Iconologia* Nr. 177), Memoria (Nr. 143), Vigilantia (Nr. 51), Diligentia (Nr. 147) und Doctrina (Nr. 83) dargestellt, gegenüber Meditatio (Nr. 186), Philosophie (Nr. 198), Geometrie (Nr. 194), Prudentia (Nr. 179) und Intellectus (Nr. 182). ■ 9. Růžena Bařková u. Kol.: *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady* [Kunstdenkmäler in Prag. Neustadt, Wyschehrad, Weinberge]. Praha 1998, S. 496, 498. – Vlček, Sommer, Foltýn: *Encyklopedie* (wie Anm. 5), S. 503. – Preiss: *Ikono-graphický program* (wie Anm. 5), S. 286. ■ 10. Adalbert Blumenschein, *Beschreibung verschiedener Bibliotheken in Europa*. ÖNB, Wien, Handschriftensammlung, Cod. Ser. N. 2807, S. 17–18. – František Mareš, Jan Sedláček: *Soupis Památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do polovice XIX. století. Politický okres Treboňský* [Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen von der Urzeit bis der Mitte des XIX. Jahrhunderts. Der politische Bezirk Wittingau]. Praha 1900, S. 74. – Dominik Kaindl: *Geschichte des Zisterzienserstiftes Hohenfurth in Böhmen. Hohenfurth 1930*, S. 99, 163. – František Horák: *Klásterní knihovny v českých zemích* [Klosterbibliotheken in den tschechischen Ländern].

In: *Knihovna. Vědeckoteoretický sborník* [Die Bibliothek. Das wissenschaftlich-theoretische Sammelbuch] 1966, S. 253–257. – Margarete Baur-Heinhold: *Schöne alte Bibliotheken. Ein Buch vom Zauber ihrer Räume*. München 1972, S. 241–243, 282–283. – André Masson: *Le Décor des bibliothèques du Moyen Âge à la Révolution*. Genève 1972, S. 177. – Emanuel Poche (Hrsg.): *Umělecké památky Čech* [Kunstdenkmäler Böhmens] IV. Praha 1982, S. 314. – Jiří Cejpek, Ivan Hlaváček, Pravoslav Kneidl: *Dějiny knihoven a knihovnictví v českých zemích a vybrané kapitoly z obecných dějin* [Geschichte der Bibliotheken und des Buchwesens in den tschechischen Ländern und ausgewählte Kapitel aus der allgemeinen Geschichte]. Praha 1996, S. 106. – Edgar Lehmann: *Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barock I–II*. Berlin 1996, II – Katalog, S. 449. – Vlček, Sommer, Foltýn: *Encyklopedie* (wie Anm. 5), S. 691. – Martin Mádl, Štěpán Vácha: *Barokní nástěnné malby ve Zlaté Koruně* [Barocke Deckenmalerei in Goldenkron]. In: *Kláster Zlatá Koruna. Dějiny – památky – lidé* [Kloster Goldenkron. Geschichte – Denkmäler – Leute]. České Budějovice 2007, S. 294. ■ 11. Blumenschein: *Beschreibung* (wie Anm. 10), S. 16–17. – Mareš, Sedláček: *Soupis* (wie Anm. 10). Politický okres Krumlovský [Der politische Bezirk Krummau].



4. Hohenfurth, Zisterzienserabtei, Bibliothek, Deckenbild von Lukáš Vávra (Lucas Wawra), 1777.

verschiedene Wissenschaften personifizieren, platziert. An den Schmalseiten des Saales sind der Kuppel noch zwei weitere illusionistische Bibliotheksräume beigelegt, über denen Putti, mit Symbolen der Wissenschaften und Künsten, schweben. Die Ausschmückung der Decke vervollständigen Porträts von Ordensgelehrten, deren Identifikation aufgrund fehlender Namen und Inschriften aber schwierig ist.

Die Kuppel auf Hagers Deckenbild in der Piaristenbibliothek kann zweifellos als Andeutung an den alttestamentarischen Vers „*Sapientia aedificavit sibi domum*“ (Prov 9,11) verstanden werden, der auf die Bibliothek als Tempel der Weisheit hinweist.

In derselben Weise können auch die Deckenbilder in der Bibliothek in der Zisterzienserabtei zu Hohenfurth interpretiert werden.¹⁰ Die Szenen *Zwölfjähriger Christus im Tempel* [Abb. 4] und *Salomons Urteil*, die die zwei Säle schmücken, wurden vom Laienbruder Lukáš Vávra (Lucas Wawra, 1734–1804) im Jahr 1777 gemalt. Beide Szenen sind in einer monumentalen illusionistischen Architektur situiert. *Salomons Urteil* im kleineren Saal, durch den man in den Hauptsaal gelangt, stellt ein alttestamentarisches Vorbild für die Weisheit dar, die Jesus später im Tempel in Diskussion mit jüdischen Gelehrten ebenfalls bewiesen hat (diese Szene ist an der Decke des Hauptsaaes abgebildet). Das Mobiliar im Hauptsaal ist älter als Vávras Deckenbilder. Die reiche plastische Verzierung der Bücherregale durch den Laienbruder Josef Raffer stammt aus dem Jahr 1757. Die bislang anonymen Ölbilder wurden wahrscheinlich in derselben Zeit angeschafft.

Neben diesem ikonographischen Modell, das das in Barockbibliotheken oft vorkommende Thema des Zwölfjährigen Christus im Tempel benutzt, finden wir in Zisterzienserklöstern in Tschechien noch zwei weitere Varianten der künstlerischen Ausschmückung. Die erste orientiert sich an Ordensikonographie und schöpft aus der graphischen Begleitung des populären Werkes von Augustinus Sartorius *Cistercium bis-tertium* aus dem Jahr 1700, das auch als Vorbild für die Deckenbilder der Bibliothek im Kloster Goldenkron verwendet wurde.¹¹

Autoren der mittlerweile beschädigten Deckengemälde aus der Zeit nach 1774 waren die beiden Ordensbrüder Lukáš Plank (1733–1794) und Tadeáš Schuchegger (oder Schmegger) (1731–1800) [Abb. 5]. Als Vorbild für das zentrale Feld diente die Frontispiz Radierung des *Cistercium bis-tertium* von Balthasar von Westerhaut nach der Zeichnung des bekannten böhmischen Malers Johann Christoph Liška.¹² Die Radierung, deren Komposition auf dem Deckenbild in einigen Details modifiziert wurde, stellt eine allegorische Verherrlichung der sechshundertjährigen Existenz der Zisterzienser dar. Damit die Szene zeitgerecht wirkt, wurden die sechs Chronos-Figuren im unteren Teil des Deckenbildes durch eine siebte ergänzt. Auf der Weltkugel unter ihnen sind die Namen der Klöster des böhmisch-mährisch-lausitzer Vikariats und der schlesischen Klöster, die vom Anfang des 17. Jahrhunderts eine selbstständige Provinz bildeten, geschrieben. In der Mitte des Bildes sitzen vier Ordenspatriarchen: der Heilige Robert von Molesme (Citeaux), Alberik, Stephan Harding und Bernard von Clairvaux. Der letztgenannte empfängt von Madonna mit Jesuskind Patronanz für seinen Orden. Über den Schmalseiten des Saales befinden sich zwei emblematische Bilder. Das erste Emblem mit dem Bild des Gartens, vom Lemma „HINC RIGOR INDE LIGOR“ begleitet, hat sein Vorbild in der Illustration in Sartorius *Cistercium bis-tertium*, wo es am Anfang des fünfundzwanzigsten Kapitels über die Verdienste der Zisterzienser für das Christentum abgebildet ist.¹³ Das zweite Emblem mit der strahlenden Sonne über der Weltkugel und der Inschrift „LUSTRAT ET ILLUSTRAT“ finden wir auf der Titelseite des zweiten Kapitels, das den Generaläbten des Ordens gewidmet ist.¹⁴ Die ovalen, farbigen Stuckmedaillons am Rande des Gewölbes waren einst mit Portraits (höchstwahrscheinlich Ölbilder) von Generalvikaren der böhmischen Ordensprovinz ausgefüllt. Erhalten sind aber nur Inschriften mit ihren Namen auf Kartuschen unterhalb der Medaillons. Der Bibliothekssaal diente ursprünglich als Handbibliothek und die Bücher wurden auch in den drei kleineren Räumen an der östlichen Längsseite des Saales aufbewahrt. In einem dieser Räume befindet sich eine einfache gemalte Kuppel, umgeben von zwölf nur fragmentarisch erhaltenen Medaillons mit Heiligenbildern.

Die zweite Variante der Bibliotheksausschmückung im Zisterziensermilieu in Tschechien stellen die Fresken im Bibliothekssaal des Klosters in Plass dar.¹⁵ Die Klosterbibliothek hat früher wahrscheinlich den ersten Stock des ganzen nordöstlichen Flügels des Konventgebäudes

Praha 1918, S. 242–244. – André Masson: Originalité de l'art tchèque dans le décor des bibliothèques anciennes. In: Gazette des Beaux-Arts 74 (1969), S. 324. – Masson: Le décor (wie Anm. 10), S. 172. – Poche: Umělecké památky (wie Anm. 10), S. 363–370. – Lehmann: Die Bibliotheksräume (wie Anm. 10), S. 443. – Vlček, Sommer, Foltýn: Encyklopedie (wie Anm. 5), S. 699–700. – Ludmila Oúrovová: K výzdobě cisterciáckého kláštera ve Zlaté Koruně. Několik poznámek k instalaci obrazů v nové prohlídkové trase v klášteře Zlatá Koruna [Zur Ausschmückung des Zisterzienserklosters Goldenkron. Einige Bemerkungen zur Installierung der Bilder in der neuen Besichtigungstrasse]. In: Jiří Fák (Hrsg.): Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny. Sborník příspěvků ze semináře konaného v Plasích a Mariánské Týnici ve dnech 11. – 13. 5. 2005 [Plasser Kloster und seine vorige sowie zeitgenössische Bedeutung in der Kulturgeschichte. Beiträge aus dem Seminar in Plass und Maria Teinitz 11. – 13. 5. 2005]. Mariánská Týnice 2005, S. 176. – Mádl, Vácha: Barokní nástenné malby (wie Anm. 10), S. 266–294 (S. 267, Anm. 2 – weitere Literatur). – Šárka Belšíková, Martin Gaží, Jarmila Hansová: Opat Bylanský a obrazy

zlatokorunské školy. Osvícenství zdola v okrsku světa [Der Abt Bylanský und die Bilder der Goldenkroner Schule. Aufklärung vom unten her in der Welt]. České Budějovice 2013, S. 99. ■ 12. Augustinus Sartorius: Cistercium bis-tertium seu Historia elogialis. Vetero-Pragae 1700, Frontispiz. ■ 13. Ebd., S. 757. ■ 14. Ebd., S. 23. ■ 15. Antonín Podlaha: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Kralovickém [Topographie der historischen und Kunst-Denkmalen im politischen Bezirk Kralowitz] XXXVII. Praha 1912, S. 158–202. – Josef Volf: Prodej bibliotéčních skříní v Plasech [Verkauf der Bücherschränke in Plass]. In: Plzeňsko [Pilsener Umkreis] 13. Plzeň 1931, S. 56. – Emanuel Poche (Hrsg.): Umělecké památky Čech [Kunstdenkmäler Böhmens] III. Praha 1980, S. 73 (als Werk von J. A. Pink, 1725–1735). – Lehmann: Die Bibliotheksräume (wie Anm. 10), S. 495–496 (als Werk von J. A. Pink, vor 1739). – Vlček, Sommer, Foltýn: Encyklopedie (wie Anm. 5), S. 425 (als Werk von J. A. Pink, 1725–1735). – Martin Mádl: Autoři nástenných maleb v plaském klášteře [Autoren der Deckenmalereien im Plasser Kloster]. In: Fák: Plaský klášter (wie Anm. 11), S. 59–60.



101

5. Goldenkron, Zisterzienserkloster, Bibliothek, Deckenbilder von Lukáš Plank und Tadeáš Schuchegger, nach 1774.

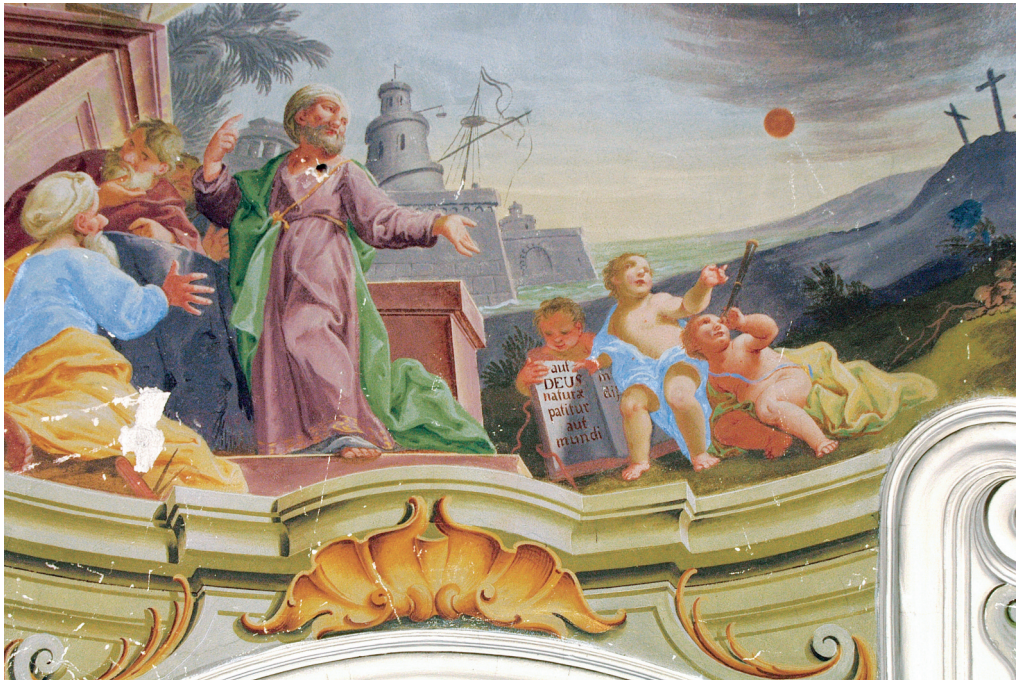
eingenommen. Die malerische, bis heute erhaltene Deckenausschmückung aus der Zeit vor 1785, dessen Urheber der böhmische spätbarocke Maler Josef Kramolín (1730-1802) ist, befindet sich im Hauptsaal in der Mitte des Flügels und im daneben liegenden Raum (später „Rauchsalon“ genannt), der vermutlich als Studierzimmer diente. Das Deckenbild im Hauptsaal besteht aus vier beziehungsweise fünf inhaltlichen Teilen, die die vier Fakultäten und die Personifikation der *Fides* allegorisch darstellen. [Abb. 6] Jede Fakultät wird von einer biblischen Szene oder Figur repräsentiert, die Gelehrte und Putti mit wissenschaftlichen Geräten und Instrumenten begleiten. Zum Beispiel wird die Philosophie durch eine Gruppe orientalisch bekleideter Gelehrter symbolisiert, die die Sonnenfinsternis im Augenblick des Todes Christi auf dem Kreuz beobachten. [Abb. 7] Die juristische Fakultät wird durch zwei Szenen vertreten: Salomons Urteil – *Jus profana* und der von Moses betreute, am Schreibtisch sitzende Papst – *Jus canonica*. Auf dem stark verdunkelten Deckenbild im Studierraum sind rechts Putti vor einem Bibliotheksschrank abgebildet, die im Sinne des begleitenden biblischen Zitats „COLLIGITE / FRAGMENTA“ (J 6, 12) in Büchern lesen und verschiedene Kenntnisse sammeln, aus denen danach ein großes Werk entsteht – es handelt sich um eine symbolische Darstellung des Studiums und der wissenschaftlichen Arbeit.

Ikonographische Programme hier dargestellter Bibliotheken entsprechen mehr oder weniger der für den Zeitraum zwischen 1770 und 1790 typischen Bibliotheksikonographie. In einigen Fällen wurden die Ordensikonographie und die Darstellung der Ordensheiligen als Gelehrte zugunsten allgemeiner Personifikationen der Wissenschaften und Künste aufgegeben. Für diese Programme ist auch eine große Vielfalt detaillierter Abbildungen wissenschaftlicher Instrumente und weiterer Attribute des Studiums charakteristisch. [Abb. 8, 9]

*



6. Plass, Zisterzienserkloster,
Bibliothek, Deckenbild
von Josef Kramolín, vor 1785.



7. Josef Kramolín, Philosophie, Plass, Zisterzienserkloster, Bibliothek, vor 1785.



8. Josef Hager, Ein Herbarium, Prag-Altstadt, das ehemalige Servitenkloster, Bibliothek, um 1770.

9. Josef Hager, Eine Landkarte, Prag-Altstadt, das ehemalige Servitenkloster, Bibliothek, um 1770.

Die oben erwähnte Charakteristik der ikonographischen Programme der tschechischen Bibliotheken aus der Zeit zwischen 1770 und 1790 unterscheidet sich von derer der Bibliotheken in Prämonstratenser Stiften in Klosterbruck und in Prag-Strahov [Abb. 10]. Die Einzigartigkeit dieser zwei Bibliothekssäle beruht auf drei Tatsachen: 1. Das ikonographische Programm des leider nicht mehr erhaltenen Bibliotheksfreskos von Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) aus dem Jahr 1778 in Klosterbruck wurde von aufklärerischen Ideen stark geprägt, wie seine zeitgenössische, unter dem Titel *Historische Erklärung* im Jahr 1778 herausgegebene Beschreibung gut beweist. In Tschechien gibt es kein vergleichbares Beispiel für ein solch ausgesprochen aufklärerisches Bibliotheksprogramm. 2. Nach der Aufhebung des Stiftes in Klosterbruck im Jahr 1784 hat der Strahover Abt Václav Josef Mayer die Klosterbrucker Bibliothek in seinem Kloster geborgen. Die Bücher wurden samt der prächtigen Bücherschränke nach Strahov in einen, nach Klosterbrucker Vorbild völlig neu ausgebauten Saal übersiedelt und das Fresko an der Decke, das letzte große Werk Maulbertschs (und paradoxer Weise sein erstes Fresko in Böhmen), mit einigen Veränderungen als Replik des Klosterbrucker Deckenbildes im Jahr 1794 reproduziert. 3. Zu den Bibliotheksfresken in Klosterbruck und Strahov sind ganz

10. Franz Anton Maulbertsch,
Triumph der ewigen Weisheit,
Ausschnitt aus dem zentralen
Teil des Deckenbildes, Prag-Strahov,
Prämonstratenser Stift, Bibliothek,
sog. Philosophischer Saal, 1794.



spezifische Quellen erhalten: allen voran die gedruckten zeitgenössischen Beschreibungen, dann Maulbertschs Ölskizzen (wahrscheinlich Vertragsmodelle) und die Nachzeichnungen des Klosterbrucker Deckenbildes des Schülers Maulbertschs, Josef Winterhalder dem Jüngeren (1743-1807). Diese Quellen samt Ölskizzen und Zeichnungen ermöglichen nicht nur das nicht erhaltene Klosterbrucker Fresko und seine Ikonographie zu rekonstruieren, sondern auch sie untereinander zu vergleichen und Unterschiede festzuhalten.¹⁶

Die größte Aufmerksamkeit schenken die Kunsthistoriker dem Vergleich der gedruckten zeitgenössischen Beschreibungen der Bibliotheksfresken in Klosterbruck und Strahov, die dann mit dem erhaltenen Fresko in Strahov konfrontiert wurden. Diese komparative Forschung führte zur Entdeckung der in der Literatur oft betonten markanten inhaltlichen Verschiebung zwischen den beiden Fresken Maulbertschs, die sich vor allem in den Fresko-Bildern selbst (wie man es automatisch annahm) spiegelte. Die neueste Forschung aber hat gezeigt, dass die Ideenumwandlung sich zwar auf visueller Ebene äußerte, aber in noch größerem Maße in den Texten der zeitgenössischen Beschreibungen eingebettet ist.

Als das Maulbertsch Fresko in der Strahover Bibliothek mit seiner *Historischen Beschreibung* verglichen wurde, wurde festgestellt, dass die Beziehung zwischen Text und Deckenbild nicht so eng ist, wie man annehmen würde und, dass der Text vom Bild gewissermaßen unabhängig ist.¹⁷ Maulbertsch hat sein Fresko im Jahr 1794 fertiggestellt, die *Beschreibung* aber ist erst im Jahr 1797 erschienen.¹⁸ Vor ihrer Erscheinung ist jedoch eine Handschrift des Strahover Bibliothekars und Historiographen Gottfried Johann Dlabacz (1758-1820) entstanden.¹⁹ In seinem Text beschreibt Dlabacz das Fresko, im Unterschied zur späteren *Beschreibung*, präzise und originalgetreu. Den textuellen Ausgangspunkt der Dlabacz'schen Schrift bildet die *Historische Erklärung* des damals noch existierenden Freskos in der Bibliothek zu Klosterbruck.²⁰



Einige merkwürdige Zeichen in Dlabacz Manuskript erlauben uns zu behaupten, dass Dlabacz fast parallel zu Maulbertsch gearbeitet hat: während der Maler an seinem Deckenbild arbeitete, schrieb der Bibliothekar, was abgebildet wurde, beziehungsweise korrigierte er die Textstellen, die er aus der *Historischen Erklärung* zu Klosterbruck (und dem *conpetto*) übernommen hatte. Als Beispiel sei die Passage erwähnt, die eine Szene mit Zentaur und Faunen beschreibt: Maulbertschs Modello für das Strahover Fresko zeigt im Vordergrund einen Zentaur, hinter ihm Faune und eine Bacchantin mit Tamburine.²¹ So hat die Szene auch Dlabacz, nach dem Klosterbrucker Vorbild, beschrieben. Maulbertsch hat aber an dem Deckenbild in Strahov die Aufstellung der Figuren verändert und den Zentaur als letzte Figur rechts abgebildet. Dlabacz hat auf diese, eher kompositionelle als inhaltliche Änderung reagiert: die Zeilen, in denen er über dem Zentaur spricht, hat er im Text der Beschreibung verschoben: einen Textabschnitt unter dem Buchstaben a) gestrichen und den gleichen Text neben dem Haupttext unter dem Buchstaben c) wieder. Dies verdeutlicht, dass die Handschrift von Dlabacz in direkter Beziehung zu Maulbertschs Fresko steht. Gleichzeitig ergibt sich aus einem Vergleich des Textes Dlabacz mit der *Historischen Erklärung* des Freskos in Klosterbruck (die er ja als Vorlage für seinen eigenen Text benutzt hat), dass Dlabacz an mehreren Stellen

■ 16. Die bisherige Literatur siehe Michaela Šeferisová Loudová: "The Spiritual Development of Humanity" on the Ceiling of the Philosophical Hall at the Strahov Canonry. In: *The Gate of Knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library*. Prague 2010, S. 20–45. Hier seien nur die wichtigsten Titel erwähnt: Cyril Straka: Vznik filosofického sálu knihovny Premonstrátů na Strahově: Na paměť 800letého jubilea založení tohoto řádu [Entstehung des Philosophischen Saales der Premonstratenser Bibliothek zu Strahov: Zum Gedächtnis des 800jährigen Jubiläums der Gründung dieses Ordens]. Praha 1920. – Pavel Preiss: Freska F. A. Maulbertschs ve Filosofickém sále Strahovské knihovny [Fresko von F. A. Maulbertsch im Philosophischen Saal der Strahover Bibliothek]. In: *Strahovská knihovna [Strahover Bibliothek]* II, 1967, S. 217–234. – Franz Möseneder: Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung in der barocken Deckenmalerei. Wien-Köln-Weimar 1993. – Pavel Preiss: Vom Tugendhelden zum Tyrannen: Die Umwertung Alexanders des Großen im Streiflicht der Aufklärung. In: *Ex Fumo Lucem: Baroque Studies in Honour of Klára Garas – Presented on Her Eightieth Birthday*. Budapest 1999, S. 285–298. – Pavel Preiss: Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvícenství a jeho vztahu ke Království českému [Unter dem Minervas Schild. Kapitel von der österreichischen Kunst im Jahrhundert der Aufklärung und ihrer Beziehung zum böhmischen Königreich]. Praha 2007, S. 241–261. ■ 17. Šeferisová Loudová: The Spiritual Development (wie Anm. 16). ■ 18. Historische Beschreibung der vom Anton Maulbertsch k. k. Kammermahler, Mitglieder der Wiener und Berliner Akademie am Bibliotheksgewölbe der königlichen Prämonstratenserordens-Kanonie, am Berge Sion zu Prag, im Jahr 1794, in einem zusammenhängenden Platfond in Fresko dargestellten Kalkmahlerey. Unter Wenzel Joseph Mayer, Abten zu Strahof und Mühlhausen, königlichen Almosenier, und im Königreiche Böhmen Prälaten. Prag, mit Schriften der Wittwe Elsenwanger, durch Anton Petzold, Faktor. 1797. Lateinische Version: *Historico-philosophica descriptio picturae novae bibliothecae fornici inductae in Canonia strahoviensi canonicorum praemonstratensium Pragae in Monte Sion ab Antonio Maulbertsch, academiae artium vindobonensis et berlinensis sodali, cura et impendiis Wenceslai Josephi Mayer, abbatis Sionei et Milovicensis, regii elemosynarii, et inclyti regni Bohemiae, praelati. Pragae, typis viduae Elsenwanger, factore Antonio Petzold, 1797. Deutsche Historische Beschreibung wurde*

gekürzt publiziert in Klara Garas: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796. Budapest 1960, Beilage CLIII, als Volltext in: Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, ed. Gerbert Frodl-Michael Krapf, Wien 2006, S. 372–380 und Möseneder: Franz Anton Maulbertsch (wie Anm. 16), S. 207–227, hier auch die lateinische Version S. 229–260. ■ 19. Beschreibung Der Kalkmahlerey in Fresko, die in dem neu aufgeführten Büchersaale des Königl. Prämonstratenserordens Stiftes Strahow in Prag in einem einzigen Platfond Anton Maulbertsch k. k. Kammermahler, Mitglied und Rath der Wiener Akademie, wie auch Mitglied der Königl. Preussischen Kunstakademie in Berlin, im Jahre 1794. verfertigte, in: *Manuscripta Varii argumenti a variis conscripta. Collecta autem per me Godefridum Joann. Dlabacz Praemonstratensem Strahoviensis. A. D. 1798, SK, DD II 3.* ■ 20. Historische Erklärung der Kalkmahlerey in Fresko, welche in dem königlichen Stift Bruck an der Taja der regulirten Chorherren von Prämonstrat, auf dem Gewölbe des dasigen Büchersaals, dessen Durchmesser in der Länge 19. in der Breite 9. Klafter enthält, in einem einzigen zusammenhängenden Platfond Anton Maulbertsch k. k. Kammermahler, Mitglieder, und Rath der Wiener Akademie der Künsten im Jahre 1778. Herbstmonates verfertigt hat. Znaym, gedruckt bey Anton Johann Preyß privil. Buchdrucker. Vermutlich benutzte Dlabacz auch das nicht mehr erhaltene ikonographische Konzept / *conpetto* zum Strahover Deckenbild. Weitere Literatur zu der Historischen Erklärung, seinem Autor Gregor Norbert Korber Ritter von Korborn sowie dem Fresko in der Klosterbrucker Bibliothek und seinem Aussehen viz Šeferisová Loudová: The Spiritual Development (wie Anm. 16), S. 26–27, Anm. 35. ■ 21. Zu den Maulbertschs Modelli für das Deckenbild in der Strahover Bibliothek, sowie zu seiner Technik viz Michaela Šeferisová Loudová: Modello Franze Antona Maulbertsche k nástropnímu obrazu ve Filosofickém sále Strahovské knihovny [Modello von Franz Anton Maulbertsch für das Deckenbild im Philosophischen Saal der Strahover Bibliothek]. In: *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou [Lob der Ciceroni. Kunstwerke zwischen Märchen und Wissenschaft]*. Brno 2011, S. 165–177. – Michaela Šeferisová Loudová: Maulbertschova freska ve Filosofickém sále Strahovské knihovny: forma a technika [Maulbertschs Fresko im Philosophischen Saal der Strahover Bibliothek: Form und Technik]. In: *Arts* 43, 2010, Nr. 2, S. 259–275.



ganze Passagen des Quellentextes Wort für Wort übernimmt. Dlabacz Text gilt also als *tertio comprationis* für die Kunstwerke in Klosterbruck und Strahov: einerseits stimmt sein Text mit der Klosterbrucker *Erklärung* überein, andererseits entspricht seine *Beschreibung* auch dem erhaltenen Fresko in Strahov. Daraus folgt, dass beide Fresken – das verlorene Deckengemälde in Klosterbruck und seine Strahover Replik – auf der visuellen Ebene ähnlicher waren als angenommen. Der wohlbekannte inhaltliche Unterschied zwischen beiden Kunstwerken lässt sich vor allem auf der textuellen Ebene verfolgen, und zwar in der später gedruckten *Historischen Beschreibung* zum Strahover Fresko.

Diese ist als eigenständiges literarisches Werk konzipiert, wobei die genaue Übereinstimmung des Textes und des Freskos nicht von Priorität war.²² Vielmehr ging es darum, eine faszinierende Erzählung über die geistliche Entwicklung der Menschheit zu verfassen, die auf damaligen Kenntnissen der Philosophie, Religion und Historie basierte. Im Umwandlungsprozess der bildgetreuen Beschreibung von Dlabacz in die literarische Erzählung der gedruckten *Historischen Beschreibung* ist die inhaltliche Anknüpfung an das Klosterbrucker Fresko verloren gegangen. Zu dieser Neuinterpretation des Strahover Freskos und deutlichen inhaltlichen Entfernung zum Klosterbrucker Vorbild ist es zwischen 1794, als das Fresko gemalt wurde, und 1797, als die *Beschreibung* veröffentlicht wurde, gekommen. Dieser Prozess ist mit dem damaligen Abt des Strahover Klosters, Václav Josef Mayer (1779–1800), verbunden. Abt Mayer, der der neuesten Forschung nach als Autor der herausgegebenen *Beschreibung* gilt,²³ hat den Text von Dlabacz überarbeitet und zugleich gemäß der zeitgenössischen politischen Ereignissen aktualisiert: er hat einige neue Passagen eingefügt, in denen Kaiser Franz II. als Verteidiger des Landes gegen das Napoleonische Frankreich verherrlicht wird. Diese Passagen wurden schließlich mit der Personifikation der Standhaftigkeit auf dem Deckengemälde verbunden.

*

Zusammenfassen lässt sich sagen, dass die Bibliotheksfresken Maulbertschs in Klosterbruck und Strahov nicht ganz identisch waren (so wurde die Strahover Komposition beispielsweise um das Motiv der fallenden Figuren, die als Enzyklopädisten gedeutet werden, erweitert), sie hatten aber viel mehr Gemeinsames, als bislang angenommen wurde. Die in Klosterbruck verwendeten ikonographischen Motive wurden in Strahov wiederholt, geringfügig modifiziert oder ergänzt. Die textuellen Erklärungen der Fresken hingegen weisen markante Unterschiede in der gesamten Deutung des Inhalts beider Kunstwerke auf. Das innovative aufklärerische

■ 22. Šeferisová Loudová: *The Spiritual Development* (wie Anm. 16), S. 40–43. ■ 23. Evermod Gejza Šidlovský: *The Origins of the Philosophical Hall of Strahov Library*. In: *The Gate of Knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library*. Prague 2010, S. 18. ■ 24. Zur Frage der Beziehung zwischen Bild und Text am Beispiel zeitgenössischer Beschreibungen der Maulbertschs Fresken in der Wallfahrtskirche in Mühlfraun und in den Stiften Klosterbruck (Sommerrefektorium, Bibliothek) und Strahov (Bibliothek), sowie Funktion und Rezeption dieser Texte siehe Michaela Šeferisová Loudová, "Historische Beschreibungen" von Maulbertschs Fresken in Dyje, Louka und Strahov: einige Bemerkungen zur Beziehung zwischen Text und Bild. In: *Arts* 47, 2014, Nr. 1, S. 84–92. Zu den zeitgenössischen Beschreibungen

sowie der Konzepte (*concetti*) im Zeitalter des Barock in Mähren siehe Michaela Šeferisová Loudová: *Bohatá pokladnice konceptů a idejí. Ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě* [Reiche Schatzkammer der Konzepte und Ideen. Ikonographische Programme und seine Autoren im Barock in Mähren]. In: *Opuscula historiae artium* 61/2012, Nr. 2, S. 134–155.

* Vorliegende Studie ist im Rahmen des Projektes der Grantagentur der Tschechischen Republik (GAČR) (the Czech Science Foundation) Centre for Cross-Disciplinary Research into Cultural Phenomena in the Central European History: Image, Communication, Behaviour (Projekt-Nr. 14-36521G) entstanden.

Klosterbrucker Programm, das statt der offenbarten Religion die Kraft des Intellekts betont, ist in der Redaktion des Abt Mayers verworfen und durch eine konservative Interpretation ersetzt worden. Der zentrale Punkt des Ideenprogramms in Strahov ist wieder die göttliche Weisheit: Intellekt und menschliches Wissen sind der Rolle der wahren Religion untergeordnet, die gemeinsam mit der Liebe zur Heimat (die sich im Beispiel des Kaisers Franz II. widerspiegelt) den einzigen Weg zur Erlangung der wahren Weisheit darstellt.^{24 *}



SZABOLCS SERFÖZŐ

Barocke Deckenmalereien in Klosterbibliotheken des Paulinerordens in Mitteleuropa

Der Paulinerorden ist bekanntlich der einzige Orden der katholischen Kirche, der im Mittelalter in Ungarn gegründet wurde und bis heute in Ungarn und in Mitteleuropa sein Hauptverbreitungsgebiet hat. Der Orden entstand im 13. Jahrhundert aus einem Zusammenschluss ungarischen Eremiten, die im Waldgebiet nördlich von Ofen lebten. Unter Führung des Seligen Eusebius wählten sie den Heiligen Paulus von Theben als ihren Ordenspatron, der als Gründer des Eremitenlebens galt.¹ Dieser Gedanke wird auf dem Kupferstich des Sebastian Zeller von 1752 visualisiert, der den Triumph des Heiligen Paulus des Ersten Einsiedlers, von den Paulinern umgeben, darstellt. [Abb. 1]

Der Orden des Heiligen Paulus des Ersten Einsiedlers war also lediglich nominell ein Einsiedlerorden: die Pauliner lebten nämlich seit dem 14. Jahrhundert in Mönchsgemeinschaften und folgten den Regeln des Heiligen Augustinus. Sie übernahmen im Wesentlichen die zentralistische Organisationsstruktur der Bettelorden. Der Paulinerorden breitete sich sehr rasch in Ungarn, Kroatien, Istrien und wenig später auch in Süddeutschland und Polen aus. Sitz des Generalpriors und Tagungsort der Generalkapitel war das Kloster Sankt Laurentius bei Ofen. Hier wurden seit Ende des 14. Jahrhunderts auch die Reliquien des Heiligen Paulus von Theben aufbewahrt.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurden während der Türkenkriege bis auf sieben alle der etwa 70 ungarischen Klöster zerstört. Nach der Rückeroberung Ungarns von den Türken, erlebte der Paulinerorden im 18. Jahrhundert im Zuge der Restaurierung der katholischen Kirche in Ungarn eine neue Blüte und es konnten zahlreiche neue Konvente in Ungarn und Polen gegründet, bzw. neu wiedererrichtet werden.

Es ist bemerkenswert, dass im 18. Jahrhundert nur vier Klosterbibliotheken der Pauliner mit Deckenmalereien dekoriert wurden und zwar in jenen Klöstern, die als Zentren der Ordensprovinzen dienten. Es sind die Bibliotheken der Paulinerkloster von Pesth (heute Budapest), Tschenschow (Częstochowa) in Südpolen, Woborschischt (Obořiště) in Böhmen und schließlich Schönhaupt (Lepoglava) in Kroatien. Es scheint, dass die anderen Klöster nicht in der finanziellen Lage waren, ihre Bibliothekssäle ausmalen zu lassen, oder die Priorität dem Erwerb von Büchern anstatt Fresken galt. Auch im Falle der Bibliothek des neuzeitlichen Ordenszentrums, des Klosters Mariathal bei Pressburg, haben wir keine Kenntnis von barocken Deckenmalereien.



1. Sebastian Zeller: Der Triumph des heiligen Paulus des Ersten Einsiedlers. Titelpuffer, in: Ignatius Pongrácz: *Triumphus Pauli pio dolo a Deo decepti...* Posonii, Landerer, 1752.

1. Zur Geschichte des Paulinerordens siehe: Beiträge zur Geschichte des Paulinerordens. Hrsg. von Kaspar Elm et al. Berlin 2000 (Berliner Historische Studien, Bd. 32., Ordensstudien 14.).

KLOSTER PESTH (BUDAPEST)

110

Das Paulinerkloster in Pesth wurde 1693 gegründet, kurz nach der Rückeroberung der Stadt von den Türken.² Der Konvent wurde 1746 zum Zentrum der ungarischen Ordensprovinz erhoben und gleichzeitig umgebaut. Der Bau der Bibliothek (im zweiten Stock des Klosters) war 1765 vollendet und das Gewölbe wurde im selben Jahr ausgemalt – wahrscheinlich im Auftrag des damaligen Priors des Klosters, Ferenc Vidi. Die Deckenmalerei ist deutlich von minderer Qualität. Sie wurde um 1803 vollständig übermalt und schließlich im Jahre 1989 restauriert.³ Der Name des Künstlers ist uns nicht bekannt, wahrscheinlich kann das Werk aber dem lokalen Maler Josef Amon zugeordnet werden, der zu dieser Zeit auch die Gewölbe der Dominikanerkirche von Pesth ausgemalt hat.⁴

Das mittlere Feld der Deckenmalerei ist eine ovale Kuppel, die mit Dekorationsmalerei aus Blumengirlanden und Kartuschen verziert und rund herum von bemalten Voluten gestützt ist. [Abb. 2] Im ovalen Opeion der Kuppel sitzen neun weiblichen Figuren, die die Wissenschaften und die Künste personifizieren, auf Wolken. In hervorgehobener Position ist die Figur der Theologie als prominenteste Wissenschaft in der Mitte der oberen Reihe abgebildet. Sie ist von weiteren Vertreter der Wissenschaften umgeben: rechts erkennen wir die Philosophie mit einem Buch und die Pharmakologie mit Kolben und Ofen. Links sind zwei Kunst-Personifikationen zu sehen: die Poesie (oder die Muse Kalliope) mit dem Berg Helikon im Hintergrund während der Entstehung der Quelle Hippokrene durch den Hufschlag des Pegasus. Daneben sieht man die Musik, verkörpert durch die Muse Euterpe oder Polyhymnia. In der unteren Reihe links sitzt die Astronomie mit einem Himmelsglobus. Auf der rechten Seite steht die Architektur mit Säule und Entwurf, schließlich die Geographie mit Globus und Zirkel. Die nicht erhalten gebliebene zweite Figur links könnte die Arithmetik oder Geometrie sein.

In den vier Ecken des Gewölbes erscheinen die vier westlichen Kirchenväter. An der vertikalen Achse wird die Komposition durch die Gestalten des Ordenspatrons, des Heiligen Paulus von Theben und des Ordensstifters, des Seligen Eusebius als Hinweis auf den Paulinerorden ergänzt.

Das Programm verfolgt im Wesentlichen die ikonographische Tradition der mitteleuropäischen barocken Fresken sowohl säkularer als auch der Klosterbibliotheken, geprägt durch die Darstellungen der Wissenschaften, meistens als Gruppe der vier Fakultäten. Als Analogie weise ich hier auf die Deckenmalerei der Bibliothek des Zisterzienserstifts Neukloster in Wiener Neustadt hin. [Abb. 3] Die Fresken, die von Johann Wenzel Bergl aus dem Jahr 1774 stammen, stellen die Vertreter der vier Fakultäten dar, an den vier Seiten des Gewölbes angeordnet. Die Figur der Theologie erscheint hier auch an hervorgehobener Stelle, gegenüber dem Eingang. Die Fakultäten selbst sind in Form von weiblichen Allegorien personifiziert und von den Repräsentanten der dazugehörigen Disziplinen umgeben. So zum Beispiel erscheint die

■ 2. Farbaky Péter: A pesti pálos kolostor barokk épülete. In: Decus solitudinis – pálos évszázadok. Szerk. Sarbak Gábor. Budapest 2007, S. 621–627; Déry Attila: Belváros – Lipótváros (V. kerület). (Budapest építészeti topográfiája 2.) Budapest 2005, S. 352–355. ■ 3. Farbaky Péter: Pálos könyvtár vagy nemzeti könyvtár? A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991 (Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós harva-

nadik születésnapjára). Budapest 1991, S. 237–244. ■ 4. Seine Signatur wurde in der Dominikanerkirche während der Restaurierung im Jahre 2012 entdeckt. Es ist nicht auszuschließen, dass die Zeichen „AM“, die in der Bibliothek mehrmals auf den Büchern erscheinen, seine Handschriften sind.



2 a, b. Josef Amon(?):
Allegorie der Wissenschaften.
Deckenmalerei, Bibliothek
des ehem. Paulinerklosters
in Pesth, 1765.

3. Johann Wenzel Bergl: Allegorie der vier Fakultäten, Detail: die theologische Fakultät. Deckenmalerei, Bibliothek des Zisterzienserstifts Neukloster, Wiener Neustadt, 1774.



Philosophie als bedachte Matrone, in Gedanken versunken das Buch auf ihren Knien betrachtend, auf einen Globus gestützt. An ihren Seiten sind die Vertreter der Geometrie, Astronomie und Malerei zu sehen. In letzterer Figur hat sich ganz gewiss Bergl verewigt. Die Abbildung des Heiligen Bernhard von Clairvaux (links unten) weist auf den Zisterzienserorden hin.

Im Gegensatz zu den Wiener Neustädter Fresken, sind die allegorischen Figuren im Falle der Klosterbibliothek von Pesth nicht in vier, die Fakultäten darstellenden Gruppen angeordnet und auch nicht eindeutig als Fakultätsallegorien zu erkennen, doch lässt ein Eintrag in der Ordenschronik diese Interpretation zu: „*bibliothecae... testudo... pictoris ornata exhibet quattuor ecclesiae doctorum simulacra geniosque complures facultatum symbolis.*”

Hier sind also die allegorischen weiblichen Figuren als *Genii*, als Vertreter der Fakultäten benannt. Aufgrund der Attribute können wir aber tatsächlich nur drei Fakultäten identifizieren: die theologische, die philosophische und die medizinische, verkörpert von der Figur der Pharmakologie. Eine Allegorie der Jurisprudenz fehlt jedoch.

Das mittlere Feld der Deckenmalerei gilt eher als Visualisierung des mittelalterlichen Konzepts der „*Philosophie als Magd /oder Dienerin/ der Theologie*”. Die Scholastik hat bekanntlich die Philosophie als weltliche Weisheit (*sapientia profana* oder *sapientia secularis*) der Theologie als heiligen Weisheit (*sapientia sacra*) untergeordnet. Dieser Gedanke spiegelt sich in der lateinische Phrase *Philosophia ancilla theologiae* wider, die betont, dass die natürliche Vernunft der Theologie als höchste Wissenschaft über allem steht. Die Ranghöhe der Theologie wurde besonders bei Thomas von Aquin unterstrichen, der den höheren Wahrheitsanspruch der Theologie mit der Ranghöhe „ihres“ Gegenstands erklärte. Die Gültigkeit dieses

■ 5. Mariusz Karpowicz: Il pittore Giuseppe Visconti da Castelrotto. Lugano 2003.



Gedankens, der Priorität des Glaubens gegenüber der empirischen Erkenntnis, wurde im 18. Jahrhundert mehr und mehr relativiert, nicht aber bei den Paulinern: für sie ist Thomas von Aquin weiterhin eine unzweifelhafte Autorität geblieben. Dazu hat ganz gewiss auch die Ordenstradition beigetragen, nach der Thomas von Aquin bei der Gründung des Paulinerordens eine wichtige Rolle gespielt hat: wie die hier vorgestellten Bilder zeigen, hat der Selige Eusebius 1261 die Anerkennung der Eremitengemeinschaften als Orden durch Fürsprache des Thomas von Aquin bei Papst Urban IV. erworben.

113

Das besonders große Ansehen Thomas' bei den Paulinern kann das konservative Verständnis der Wissenschaftshierarchie erklären, das in der Deckenmalerei zu finden ist. Die Auswahl der dargestellten Disziplinen kann auch damit zusammenhängen, dass ab 1764 – also ein Jahr vor der Ausmalung der Bibliothek – im Paulinerkloster von Pesth eine Ordenshochschule, ein philosophisches *studium generale* etabliert war, dessen zwei Hauptgebiete die Theologie und die Philosophie waren.

KLOSTER TSCHENSTOCHAU – KLARENBERG (CZĘSTOCHOWA – JASNA GÓRA)

Das Paulinerkloster von Tschenschau – Klarenberg (Jasna Góra) gilt seit Ende des 14. Jahrhunderts als Hauptkloster der Pauliner in Polen. Der Westflügel des Klosters, in dem sich heute die Klosterbibliothek befindet, wurde 1736 erbaut. (Zuvor wurde die Büchersammlung im Klosterturm aufbewahrt.) Zwei Jahre später, 1738, wurde die Bibliothek ausgemalt, und zwar von einem italienischen Maler, wie die Klosterchronik berichtet: „*pictorem natione italium, conductum principaliter ad pingendum Novam Bibliothecam*“. Der in der Quelle nicht benannte Maler wurde als der aus der Gegend von Lugano stammende Giuseppe da Visconti Castelrotto identifiziert.⁵



4 a. Giuseppe da Visconti Castelrotto: Allegorie der *Divina Sapientia*. Deckenmalerei, Bibliothek des Paulinerklosters von Tschenschau, 1738.





II4

4 b. Giuseppe da Visconti
Castelrotto: Allegorie der *Divina
Sapientia*. Deckenmalerei,
Bibliothek des Paulinerklosters
von Tschenschau, 1738.



4 c. Giuseppe da Visconti
Castelrotto: Allegorie der *Divina
Sapientia*. Deckenmalerei,
Bibliothek des Paulinerklosters
von Tschenschau, 1738.





Die Deckenmalerei widerspiegelt das Konzept der *Divina Sapientia*, wie auch in einem Schriftband mit dem Zitat aus dem Buch der Sprichwörter (9,1) betont wird: *Sapientia aedificavit sibi domus*. [Abb. 4] Die Aufschrift stellt zugleich die Bibliothek als *Haus der Weisheit* dar, was eine weit verbreitete Idee in der Ikonologie der Bibliotheksausstattungen des Barocks ist.

Im Zentrum der Komposition schwebt auf Wolken die Figur der „Göttliche Weisheit“, dargestellt nach dem in der *Iconologia* des Cesare Ripa vorgegeben Muster. Hinter ihr erscheint der „*domus Sapientiae*“ in Form eines Tempels mit Kuppel. In der rechten Bildhälfte ist die Gruppe der vier westlichen Kirchenväter abgebildet, wobei der Heilige Hieronymus im Vordergrund sitzt. Dies ist auf die besondere Verehrung des Heiligen Hieronymus – als Verfasser der *Vita* des Heiligen Paulus des Ersten Einsiedlers – durch die Pauliner zurückzuführen. Hinter Hieronymus sind die vier Evangelisten zu sehen.

In der linken Bildhälfte ist eine Gruppe von namhaften mittelalterlichen Philosophen dargestellt: am linken Rand der Bischof Isidor von Sevilla, der mit seinem Werk über das literarische Trivium und das mathematische Quadrivium das Fundament für jede höhere Bildung im Mittelalter legte. Rechts von ihnen sind Hauptrepräsentanten der Scholastik gruppiert: der Erzbischof Anselm von Canterbury, der als Begründer der Scholastik gilt. Daneben sitzt der als Kardinal dargestellte Heilige Bonaventura sowie Thomas von Aquin.

In der Mitte, unter der Figur der *Divina Sapientia*, ist ein Franziskanermönch mit Buch dargestellt. Es handelt sich wahrscheinlich um Johannes Duns Scotus, der als Verteidiger des Dogmas über die Unbefleckte Empfängnis Mariä von den Paulinern besonders verehrt wurde.

Die Auswahl der dargestellten Theologen zeugt von der fundamentalen Rolle der scholastischen Philosophie im Gedankengut der Pauliner, die auch das Programm der Deckenmalerei der Klosterbibliothek von Pesth bestimmt hat.

Das mittlere Bildfeld wird im unteren Teil des Gewölbes von zehn emblematischen Darstellungen und kleineren Bildfeldern in den Ecken begleitet, die ebenfalls die Idee der göttlichen und menschlichen Weisheit thematisieren.

Gegenüber dem Eingang sind zwei Embleme angebracht: links ist ein Schädel mit einem offenen Buch zu sehen. Darunter steht die Inschrift: *Vetat mori* – ein Zitat(-fragment) aus einer Ode von Horaz, *Dignum laude virum Musa vetat mori | caelo Musa beat* – Einen lobwürdigen Mann lässt die Muse nicht sterben, mit dem Himmel beglückt ihn die Muse (*Carmina*, lib. 4, 8, 28). Die Zeile von Horaz wird in dem Buch *Horatii Emblemata* des Otto van Veen illustriert. Der Text wird in Tschénstochau durch Weglassung des Wortes *Musa* aktualisiert, dadurch bezieht er sich auf den Glauben, bzw. auf die menschliche Weisheit, die den Tod besiegt und so den Menschen zum ewigen Leben führt.

Das andere Emblem stellt die Sonne und den Mond über einer Landschaft dar, mit dem Motto *Acceptum communicat orbi*. Es stammt aus dem 1619 veröffentlichten *Emblematum* des Julius Wilhelm Zinzgref. In diesem Kontext steht es für die menschliche Weisheit als Widerspiegelung der vollkommenen göttlichen Weisheit, im Einklang mit der Lehre des Thomas von Aquin, dem zufolge das Licht des Glaubens und das Licht der Vernunft gleichermaßen von Gott kommen (*STh III 109,1*).





In der nordwestlichen Ecke ist das Urteil Salomons dargestellt, mit der Inschrift: *Dividendo componit*, was in diesem Kontext auf die zwei Prozesse der Erkenntnis, die Analyse und die Synthese hinweist.

Das nächste ovale Bildfeld stellt eine schreibende junge Frau dar, mit der Inschrift *Praebit ad os sapientium*: Die Weisheit wird von Gott in den Mund des Weisen gelegt.

Daneben ist ein im Schatten sitzender Kartenspieler-Hasardeur abgebildet. Das Motto lautet *In malevolam animam non intrabit Sapientia*: In eine böartige Seele dringt die Weisheit nicht ein.

Über dem Eingang sind zwei Embleme angebracht. Das linke stellt die drei Bände der *Summa Theologiae* des Thomas von Aquin auf einem Tisch liegend dar, mit dem Motto *Ex hac Summa percipe omnis*: Nimm alle Dinge von diesem Summa. Auf dem anderen befindet sich ein goldener Ring mit der Inschrift *Deest optimum*: Es gibt nichts Besseres – nämlich als die Weisheit. Der Ring erscheint hier als Tugendsymbol, wie z.B. auch im Emblembuch (*Icones*) des Théodore de Bèze.

In der südöstlichen Ecke sind zwei Musen dargestellt: Polyhymnia, die Muse der Hymnendichtung und Euterpe, die Muse der Lyrik. Das Motto lautet *Sunt faciles Musae, ast hic habitant in montibus altis*: Es gibt leichte Musen, die jedoch in den hohen Bergen leben.

Daneben ist eine Rüstung, mit einem Buch bekrönt, zu sehen. Die Inschrift lautet *Valentior est armis*: Die Rüstung ist wertvoller – weil sie sich mit der Weisheit vereinigt.

Das letzte Bildfeld stellt zwei diskutierende Paulinermönche dar, wobei ihnen ein Lorbeerast vom Himmel heruntergereicht wird. Das Motto lautet *Vincenti dabitur*: Es wird dem Sieger gegeben. (In auffallender Weise zeigt dieses Bildfeld den einzigen Hinweis auf den Paulinerorden.)

Das Programm des Freskenzyklus thematisiert also den Zusammenhang zwischen der göttlichen und menschlichen Weisheit, das Verhältnis zwischen *Fides* und *Ratio*, zwischen Glauben und Vernunft, und zwar in Einklang mit der scholastischen Lehre: Thomas von Aquin zeigt bereits auf den ersten Seiten seiner *Summa Theologiae* (I,1,6) den Vorrang jener Weisheit auf, die eine Gabe des Heiligen Geistes ist und in die Erkenntnis der göttlichen Wirklichkeiten einführt; zudem unterscheidet sich Weisheit von der Klugheit, die zu den Tugenden des Verstandes gehört. Diese letztere nämlich erwirbt man sich durch das Studium. Die These, dass die Weisheit eine Gabe des Heiligen Geistes sei, wirkt als kompositionelles Prinzip auch auf der Deckenmalerei in Tschenschow, in der die Taube des Heiligen Geistes auf dem Schild der *Divina Sapientia* gerade in das Zentrum des Bildfeldes gesetzt wurde.

■ 6. Antonín Podlaha: Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Příbram. (Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Bd. XIII) Prag 1902,

S. 68–76; Martin Mádl: Kresby pražského malí e Jana Václava Spitzera (1711–1773). Sborník Národního muzea v Praze, Řada A – Historie 53 (1999), S. 1–71. hier: S. 17.



KLOSTER WOBORSCHISCHT (OBOŘIŠTĚ)

Das Kloster in Woborschisch, etwa 40 km südlich von Prag, wurde 1681 gegründet und galt als einziges Paulinerkloster im Königreich Böhmen.⁶ Das Gewölbe des relativ kleinen Bibliotheksals wurde 1757 von Jan Václav Spitzer, einem Maler aus Prag gemalt. Ein Entwurf Spitzers, der noch eine ovale Komposition vorgesehen hatte, ist in der Nationalgalerie in Prag aufbewahrt.

Die Deckenmalerei gibt die Illusion einer hypetralen Raumanlage, die von Balustraden eingrahmt wird. [Abb. 5] Wie in Tschentstochau wird auch hier die Taube des Heiligen Geistes ins Zentrum der Komposition, nämlich in die Mitte des Himmels gesetzt, und durch die Inschrift *Ille docebit vos omnia* als Quelle allen Wissens hinstellt.

Hinter der Brüstung sind Kirchenväter, Scholastiker und namenhafte Pauliner Theologen dargestellt, die durch Inschriften gekennzeichnet sind. Die vier westlichen Kirchenväter sind an der Ecke gegenüber dem Eingang dargestellt. In der Mitte ist jenes Mitglied des Paulinerordens dargestellt, das den höchsten Rang in seiner kirchlichen Karriere erreicht hat: Imre Esterházy (1663–1745), der 1725 zum Erzbischof von Gran und Fürst-Primas von Ungarn ernannt wurde. Er ist in einem weißen Paulinerhabit dargestellt, darüber sieht man die erzbischöflichen Insignien *Mozetta und Pallium*. In seiner Rechten hält er die *Summa theologiae* des Thomas von Aquin, der genau hinter ihm steht. Zudem war die *Summa* des Thomas von Aquin auch das Thema der Dissertation Esterházy's, die er in Rom, in *Collegium Germanicum et Hungaricum* 1687 verteidigte und veröffentlichte. Die intellektuelle Verbindung zwischen Thomas von Aquin und den Paulinern wird auch dadurch betont, dass der *Doctor Angelicus* im Gespräch mit einem Konventualen dargestellt ist.



5 a. Jan Václav Spitzer:
Deckenmalerei, Bibliothek
des ehem. Paulinerklosters
von Woborschisch, 1757.

5 b. Jan Václav Spitzer:
Deckenmalerei, Bibliothek
des ehem. Paulinerklosters
von Woborschischt, 1757.



Die Tatsache, dass Esterházy zu Füßen des Heiligen Papstes Gregor des Großen kniet, ist wahrscheinlich mit dem besonderen Respekt, den der Erzbischof dem Kirchenvater entgegenbringt zu erklären. Davon zeugt auch das Identifikationsporträt des Pressburger erzbischöflichen Malers Josef Kurtz, das Esterházy *in effigie* Papst Gregors des Großen darstellt.

In der Ecke ist der Ordensgeneral János Kéry (1637–1685) zu sehen, der 1671 das päpstliche Privileg erwarb, um das bereits erwähnte *studium generale* an Ordenshochschulen an Paulinerklöstern zu etablieren, die in der Folge auch Dokortitel der Theologie und Philosophie vergeben konnten. Der Doktorhut in seiner linken Hand weist darauf hin.

Auf der gegenüberliegenden Seite in der linken Ecke ist der Ordensgeneral und Doktor der Theologie, Caspar Malechich dargestellt. Über dem Eingang in der Mitte ist ein namhafter Theologe des 16. Jahrhunderts, Gregorius Coelius Pannonius, der Prior des römischen Paulinerklosters mit Johannes dem Evangelisten abgebildet. Er hält einen Schriftband, auf dem der Titel seines Werks, ein Kommentar über die Offenbarung des Johannes, der 1547 in Venedig veröffentlicht wurde, zu sehen ist.

Schließlich sehen wir in der Ecke Ferdinand Malovecz, einen Pauliner von kroatischer Herkunft, der seinen Dokortitel in Theologie 1701 im Kloster Schönhaupt erwarb.

Das Thema der Deckenmalerei ist also eine Art Pauliner-Pantheon. Damit ist die Bibliothek eng in das ikonologische Geflecht der Klosteranlage gebunden, da die Deckenmalereien der Kirche ebenfalls eine Art Pauliner-Pantheon darstellen, mit den Gestalten von Heiligen und Seligen des Pauliner Ordens.

KLOSTER SCHÖNHAUPT (LEPOGLAVA)

Eine ähnliche Thematik weist die Gestaltung der Bibliothek des Klosters Schönhaupt, das etwa 60 km nördlich von Agram liegt auf. Es galt ab 1701 als Hauptkloster der selbständigen kroatischen Ordensprovinz. Die 1711 erbaute Bibliothek wurde drei Jahre später durch einen nicht näher bekannten Pauliner Maler ausgemalt. [Abb. 6] Die Fresken sind leider seit Jahrzehnten in einem sehr schlechten Zustand – die Restaurierung ist für das Jahr 2017 geplant. Die Themen der Bildfelder sind aus einer Beschreibung von 1915 bekannt. Demnach wurden auf dem Gewölbe die vier Fakultäten dargestellt, während an den Stirnwänden Porträts von drei namhaften Paulinern angebracht wurden: jenes des schon oben erwähnten Caspar Malechich (1648–1702), des Stifters der Bibliothek, das des László Nádasdy (1662–1730), der 1710 zum Bischof von Tschanad ernannt wurde und schließlich des Imre Esterházy, der zur Zeit der Gestaltung der Bibliothek Agramer Bischof war. (Auf der vierten Stirnwand ist der zwölfjährige Jesus im Tempel dargestellt.) Der Bilderzyklus ist durch nicht näher identifizierbare Embleme ergänzt.

119

Ebenfalls eine Art Pauliner-Pantheon sehen wir in der unteren Zone des schon erwähnten Kupferstichs von Sebastian Zeller aus dem Jahr 1752, auf dem die prominentesten Mitglieder des Paulinerordens mit ihren Wappen dargestellt sind. Im Vordergrund links und rechts sind László Nádasdy und Imre Esterházy zu sehen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das ikonographische Programm der barocken Deckenmalereien in Pauliner Klosterbibliotheken grundlegend von der scholastischen Wissenschaftstheorie bestimmt wurden, im Einklang mit der fundamentalen Rolle der scholastischen Philosophie in der Pauliner Ordenstradition und dessen Gedankengut.



6. Unbekannter Pauliner Maler:
Allegorie der vier Fakultäten,
Detail. Deckenmalerei, Bibliothek
des ehem. Paulinerklosters
von Schönhaupt, 1714



ANNA JÁVOR

Bücher und Fresken
Die künstlerische Ausstattung
von Barockbibliotheken in Ungarn

Eine kunsthistorische Analyse der Dekorationen von Barockbibliotheken in Ungarn verspricht keine großen Überraschungen. Als vorübergehende Folgerung dieser Zusammenfassung kann schon hier festgelegt werden, daß der Prunk und die anspruchsvolle Ikonographie nicht immer mit der Bibliophilie, der Sachkenntnis und der Sammeltätigkeit im engsten Zusammenhang standen. In der konventionellen Regel der Repräsentation der Malerei in den Barockschlössern (Prunksaal, Kapelle, Treppenhaus) wird die Bibliothek nicht unbedingt im gleichen Niveau gewertet: Hier wurden reichere Freskenschilderungen benötigt, um auch die Bibliotheken durch die Malerei zu verzieren.¹ Die Themenwahl scheint sich auf Wissenschaftsallegorien, bzw. -Apotheosen zu konzentrieren, die dann durch verschiedene Götterwelten, Symbole, seltener mittels historischer Persönlichkeiten oder Ereignissen dargestellt werden. Kompliziertere Sujets beziehen sich ebenfalls auf Inhalt und Rolle der Bibliothek. Nämlich auf jene Ideologie, die die Wissenschaften wesentlich beeinflusst, demgegenüber werden die aus den österreichischen sowie aus den tschechischen Bibliotheken bekannten Gründungs-, Abstammungs- oder Legendenfragmente in anderen Räumen der größeren Barockgebäuden zur Schau gestellt.

Das Interesse der Kunstgeschichte an der Ausstattung von Bibliotheksälen ist nicht neu: alle wichtige Erkenntnisse über Barockmalerei wurden schon von Klára Garas 1955 veröffentlicht. Danach erschienen einzelne Beiträge zum Thema, zu denen die dreibändige Topographie des Komitats Heves mit ausführlichen Forschungen über das Lyzeums von Erlau zählt.² 1990 publizierte Dorottya Dobrovits eine kurze, systematische Übersicht der Barockbibliotheken aus architektonischer, genau genommen aus innenarchitektonischer Sicht. Um ein Jahr später hat die Entdeckung des Barockfreskos der Paulinerbibliothek zu Pesth für Péter Farbaky dazu Anlass gegeben, die Abbildungen der Wissenschaften hauptsächlich in den Bibliotheksräumen des historischen Ungarns durchzublicken.³ Monographien, Ausstellungen, Konferenzen befassten sich mit dem Thema in letzten Jahrzehnten.⁴ Ein bedeutendes

1. Karl Möseneder: Deckenmalerei. In: Hellmut Lorenz (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV. Barock. München, London, New York 1999, S. 303–318. Für Ungarn jüngst: Géza Galavics: Barokk. In: Géza Galavics–Ernő Marosi–Árpád Mikó–Tünde Wehli: Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig. Budapest 2001, S. 317–441. ■ 2. Klára Garas: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, vor allem S. 13–14; S. 43–47; S. 52–56; Pál Voit: Heves megye műemlékei 1. Budapest 1969, S. 217–218; 2. Budapest 1972, S. 456–458. (Magyarország műemlékei topográfiája VII., VIII. Dezső Dercsényi (Hg.)). ■ 3. Dorottya Dobrovits: Books and Library Halls in 18th Century Hungary. In: Ewa Śnieżńska Stolorz ed.: Late Baroque

Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary (Niedzica Seminars IV.) Cracow 1990, S. 75–84; Péter Farbaky: Pálos Könyvtár vagy Nemzeti Könyvtár? In: Annales de la Galerie nationale hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991 (Études sur l'histoire de l'art en honneur du soixantième anniversaire de Miklós Mojszár / Művészettörténeti tanulmányok Mojszár Miklós hatvanadik születésnapjára). Budapest 1991, S. 237–244. ■ 4. Imre Takács (Hg.): Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. Ausstellungskatalog. Pannonhalma 1996, vol. II. S. 145–161 (József Sisa); vol. III. S. 191–197 (B. Miksa Bánhegyi OSB); Adél Lakatos (Hg.): Patáchich Ádám érsek emléke. Konferencia és kiállítás. (A Kalocsai Főegyházmezei

Unternehmen unserer Tage ist der Korpus barocker Freskomalerei unter der Leitung von János Jernyei Kiss. Dutzende von Barockforschern sind daran beteiligt, eine auf Archivforschung und Autopsie basierende, umfangreiche EDV-Datenbank der Objekte mit Fotosammlung zur Verfügung zu stellen.⁵

Aus dem 17. Jahrhundert finden wir keine wertvolle, die Kunstgeschichte betreffende Daten in der reichen Datenbasis der ungarischen Bücher- und Lese(r)forschung. In den Schlössern und Burgen der ungarischen Aristokratenfamilien Zrínyi, Nádasdy, Pálffy oder Esterházy zu Tschakatschn, Sárvár, Rothenstein oder Eisenstadt waren die Prunksäle, Kapellen und *Sala terrena* – nicht aber die Bibliotheken der Residenzen (in Pottendorf oder in Burg Forchtenstein) – mit Fresken versehen.⁶ Die aus alten Quellen bekannten Deckengemälde der Bibliotheken der ersten Jesuitenkollegien in Tyrnau und in Ofen sind spurlos verschwunden (das erstere stammte aus dem Jahr 1719 und war von Giovanni Giorgoli angefertigt worden). Den Bibliotheksaal des 1755 wiedereröffneten *Konviktus Nobilium* in Tyrnau zierte ein Ölgemäldezyklus, der die Glorifizierung von ehemaligen Erzbischöfen Ungarns, angefangen bei Giorgio Martinuzzi bis hin zum Auftraggeber der Fresken, Miklós Csáky. Die Johann Jakob Zeiller (1708–1783) zugeschriebenen Werke werden in der Erzabtei des Benediktinerordens von Pannonhalma aufbewahrt.⁷

KLOSTERBIBLIOTHEKEN

Die früheste erhaltene Klosterbibliothek in Ungarn ist die der Zisterzienser von Sankt Gotthard. Das im 12. Jahrhundert gegründete Monasterium wurde 1734 – der Heiligenkreuzer Zisterzienserabtei untergeordnet – wiederhergestellt, und bestand aus einem neuen,

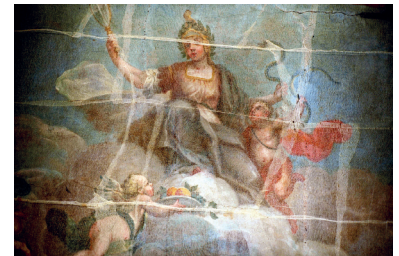
Gyűjtemények kiadványai 4.) Kalocsa 2005; Erzsébet Löffler: Az Egri Főegyházmegyei Könyvtár. Eger 2012; Jüngst: Tivadar Petercsák, (Hg.): Az egri Domus Universitatis és Liceum. Oktatás, tudomány, művészet 1763–2013. Eger 2013. ■ 5. Forschungsprogramm „Barokk freskófestészet Magyarországon”, OTKA Nr. 75.646 (2008–2012), s. www.barokkfresco.btk.ppke.hu. ■ 6. Klára Garas: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, S. 50–60; Barbara Balázsová-Jozef Medvecký-Dušan Slivka: Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku. Bratislava 2009, S. 13–21; vgl. István Monok ed.: Blue blood, black ink: book collections of aristocratic families from 1500 to 1700. International travelling exhibition 2005–2007. (Catalogue.) S. 17–40. (Ivan Kosić), S. 69–86. (István Monok), S. 128–139. (Eva Frimmová); S. 105–128 (Stefan Körner), Budapest 2006; István Monok: Les bibliothèques et la lecture dans le Bassin des Carpates, 1526–1750. Paris 2011, S. 85–116; István Monok: A művelt arisztokrata. A magyarországi főnemesség olvasmányai a XVI–XVII. században. Budapest–Eger, 2012; Enikő Buzási: Nádasdy Ferenc országbíró rezidenciájának festészeti berendezéseiről. Számok és következtetések. Századok 144 (2010), S. 895–931; Jüngst: Noémi Viskolcz: A mecenatúra színterei a főúri udvarban. Nádasdy Ferenc könyvtára. Szeged–Budapest 2013 (für den Hinweis bedanke ich mich bei Enikő Buzási). ■ 7. György Haiman–Erzsébet Muszka–Gedeon Borsa: A nagyszombati jezsuita kollégium és az egyetemi nyomda leltára, 1773. Budapest 1997, S. 65–69; Garas a. a. O. 1955 (Anm. 2), S. 184; András Szilágyi: Magyar főpapok apoteózisa. Barokk festménysorozat

a nagyszombati királyi-érseki konviktus könyvtárterméből. Ars Hungarica XXV (1997), S. 289–312. ■ 8. Pál Voit: Franz Anton Pilgram (1699–1761). Budapest 1982, S. 289–315; Mária Zlinszkyné Sternegg: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészetének emlékei (1183–1878). In: Lajos Kuntár–László Szabó (Hg.): Szentgotthárd. Szombathely 1981, S. 365–540. ■ 9. Zlinszkyné Sternegg a. a. O. (Anm. 8), S. 418–422. Die Bücher, deren Anzahl erst ab 1900, dann wieder ab 1930 bekannt ist (5862, bzw. 7466 Bände), wurden 1950 bei der Aufhebung zerstreut geworden. Vgl. Kuntár–Szabó (Hg.) a. a. O. (Anm. 8), S. 664–665; Ferenc L. Hervay: Repertorium historicum ordinis cisterciensis in Hungaria. Roma 1984, S. 164, 166. ■ 10. Garas a. a. O. 1955 (Anm. 2), S. 222; Géza Galavics: Program és műalkotás a 18. század végén. (Művészettörténeti füzetek / Cahiers d'histoire de l'art 2.) Budapest 1971, S. 13; Zlinszkyné Sternegg a. a. O. (Anm. 8), S. 503–514; Géza Galavics: Die Historienbilder von Stephan Dorffmaister. In: László Kostyál–Monika Zsámbéky (Hg.): „Stephan Dorffmaister pinxit”. Gedenkausstellung von Stephan Dorffmaister. (Katalog.) Szombathely, Zalaegerszeg 1997, S. 111–126, hier: S. 120–121. ■ 11. Voit a. a. O. (Anm. 8), S. 315–335. ■ 12. Anna Jávör: A tridenti zsinat. Johann Lucas Kracker és Joseph Zach freskója az egri Liceumban. Művészettörténeti Értesítő XLII (1993), S. 160–185, hier: S. 161, S. 182; Anna Jávör: Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa. Budapest 2005, S. 134–137, S. 291. ■ 13. Aegid Hermann: Andreas Sauberer, erster Abt von Jászó. Analecta Praemonstratensia II (1926), S. 357–378. hier: S. 362.

prachtvollen Barockgebäude nach den großangelegten Pläne des Franz Anton Pilgram (1699–1761).⁸ Das Bibliothekszimmer wurde im eigentlichen Mittelrisalit des Ordenshauses eingerichtet und um 1747 mit einem Deckenfresko des Malers und Laienbruders Matthias Gusner (1694–1772) versehen. Gusner war angeblich ein Schüler von Martino Altomonte; seine Allegorie der vier Kardinaltugenden zeigt, neben der konventionellen Aufzählung der Attribute (Justitia: Wage und Schwert; Temperantia/Mäßigkeit: Zahme, das Kind das Getränk einschenkt; Prudentia/Klugheit: Spiegel der Selbsterkenntnis; Fortitudo/Kraft: Löwe, Säule, Lorbeer) Reminiszenzen des italianisierenden Wiener Hochbarocks. Der Meister der mit Intarsien und vergoldeten Zierräten geschmückten Schränke war der Zisterzienser Kaspar Schrezenmayer; die Bucheinbände verdanken sich „Frater Bibliopegus“ (Christian Weidinger). Die Bibliothek ist leider schon seit Jahren nicht mehr zugänglich.⁹ Die bis 1764 fortgesetzte Barockisierung des Klosters, in dem Gusner die Decken des Refektoriums und des Aufenthaltsraumes ebenfalls ausgemalt hatte, wurde 1795–96 durch eine Serie von großformatigen Leinwandbilder im Audienzsaal des Abtes ergänzt, die den modernen Ansprüchen der Auftraggeber folgend, die Geschichte der Abtei darstellen. Sie stammen von Stephan Dorffmaister (1741–1797), der 1784 auch das größte Fresko der Kirche, der Schlacht gegen die Türken bei Sankt Gotthard im Jahr 1664, malte.¹⁰

Die Prämonstratenserabtei von Jossau im Komitat Abaúj wurde unter dem Propst Andreas Sauberer (1700–1779) – ebenfalls nach Plänen von Franz Anton Pilgram – an der Stelle der mittelalterlichen Burg ausgebaut ab 1745.¹¹ 1770 wurden die Bauarbeiten mit dem südlichen Trakt beendet, und bis Mitte 1776 dürfte die malerische Ausgestaltung der Bibliothek, die das gesamte *Piano nobile* des Mittelrisalits an der Gartenseite einnimmt und ein Spätwerk von Johann Lucas Kracker (1719–1779) ist, fertiggestellt worden sein. Das goldene Priesterjubiläum von Andreas Sauberer, des damaligen Abtes von Jossau, wurde am 2. Juli 1776 – wie aus Presseberichten sowie aus Erinnerungen des Schriftstellers Ferenc Kazinczy hervorgeht – mit Theateraufführung und einem Feuerwerk gefeiert worden sein.¹² Nicht nur das prachtvolle Barockensemble verdankte sich Sauberer: es gelang ihm zudem, die Selbstständigkeit des Ordenshauses gegenüber der mährischen Mutterabtei Klosterbruck durchzusetzen, und sie 1774 in den Rang einer Abtei erheben zu lassen.¹³

Deshalb glorifiziert das Fresko, mit seiner Apotheose im Mittelfeld, der Allegorie des Neubaus der Abtei und den Wissenschaften in kreisrunden Deckenbildern vor allem das Schaffen des Abtes. Der Modell und Grundriß des Aufbaus der Barock-Klosteranlage ist als Werk des Glaubens dargestellt, das sich in das Buch der Geschichte einträgt. Die Wissenschaften erscheinen mittels Personifikationen der Fakultäten: die Frauengestalt der Medizin ist mit Schlangenstab, Apothekergeräten und dem Vogel des Aesculap, einem Hahn dargestellt, die der Jurisprudenz mit der Waage, Pallasch, den Steintafeln des Dekaloges und dem Rutenbündel. Die Philosophie ist ein Greis, der einen Schädel betrachtet und von einer Erdkugel und Büchern umgeben ist. Über ihnen erhebt sich die gekrönte Frauenfigur der Theologie auf dem Himmelsglobus auf einer Wolke, mit geöffnetem Buch, der Heiligen Schrift und unter strahlender Sonne. Unten in der Mitte, vor dem gemalten Gesims, sitzt Minerva in voller Rüstung, zu ihren Füßen stürzen die Dämonen der Unwissenheit in die Tiefe. Eine jede der drei Kompositionen sind in dem niedrigen länglichen Saal aus verschiedenen Sichten zu beobachten.



1. Matthias Gusner: Die vier Kardinaltugenden. Deckenbild der Bibliothek der ehemaligen Zisterzienserabtei in Sankt Gotthard, um 1747 Ausschnitt: Prudentia (unter Restaurierung).



2. Die Bibliothek in Jossau.

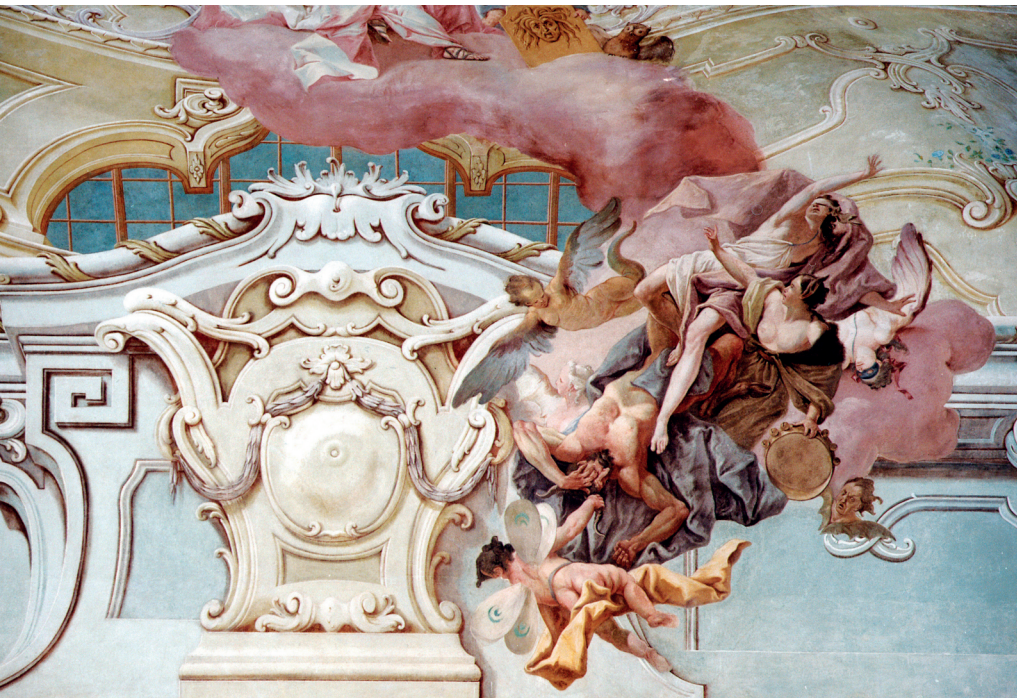


3. Johann Lucas Kracker: Apotheose
des Abtes Andreas Sauberer;
Allegorie der vier Fakultäten und
die Apotheose der Wissenschaft.
Deckenfresko der Bibliothek
der Prämonstratenserabtei
in Jossau, 1776.



125

4. Johann Lucas Kracker: Apotheose des Neubaus der Abtei und der Kirche. Deckenfresko der Bibliothek der Prämonstratenserabtei in Jossau, 1776. Ausschnitt.



5. Johann Lucas Kracker: Dämonen der Unwissenheit. Wandfresko der Bibliothek der Prämonstratenserabtei in Jossau, 1776.



Das Fresko imitiert die Allegorien der bekannten Dekoration der Wiener Hofbibliothek von Daniel Gran, die nach dem stark „hieroglyphischen“ Programm des Hofideologen Karls VI., Conrad Adolph von Albrecht, zwischen 1726 und 1730 ausgeführt wurde. Zur Kopie der einzelnen Gruppen diente eine Stichreproduktion als Hilfsmittel, die, wohl im Besitz des Malers, die Themenwahl des Auftraggebers konkretisierte. Das Vorbild der Komposition mit den in zwei Kreisen angeordneten Figuren dürfte das Deckenbild Anton Herzogs (1692–1740) in der Wiener Jesuitenuniversität von 1734 gewesen sein, bei dem die Mitwirkung Krackers als Lehrling vermutet wird.¹⁴ Das Programm der Hofbibliothek fand zahlreiche Nachfolger in den Klosterbibliotheken Österreichs. Allerdings haben die Nachfolger, Paul Troger in Melk (1732) und Bartolomeo Altomonte in Sankt Florian (1747) gerade aufgrund von Grans Skizze die Ikonographie des „*Connubium Virtutis ac Scientiae*“, also des jederzeit loyalen Gedankens der Vermählung der Herrschertugend mit der Wissenschaft, wesentlich vereinfacht.¹⁵ In Jossau konnte das Thema zusätzlich berechtigt auf die dortige Lehrtätigkeit hinweisen, die mit der Aufhebung des Kaschauer Jesuitenkollegs eine bedeutende Rolle innehatte. Sonst ist das Bibliotheksfresko das einzige, das – vom Patrozinium unabhängig – auf die Geschichte des Hauses anspielt: die früheren Werke Krackers, der ab 1752 in Jossau arbeitete, die Fresken des Refektoriums und der Kirche waren alle der bei den Prämonstratensern traditionellen Verehrung des Heiligen Johannes des Täufers gewidmet (die Fresken des Treppenhauses sind allerdings spurlos verschwunden). Der als Stifter der Propstei verehrte König Béla IV. und sein Bruder Koloman, König von Holitsch waren als Fantasiegestalten, von Kracker gemalt, im Sommerrefektorium zu sehen. Nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1787 kauften die Grafen Fáy die beiden Ölgemälde. Dank der Familie tauchte das Bild Königs Béla IV. vor Kurzem in Budapest wieder auf.¹⁶

Die Bibliothek in Jossau stand zur Zeit der Aufhebung des Klosters noch leer; 1783 veranstaltete das Komitat Abaúj seine Generalversammlung im großen Saal. Im Inventar wird das Winterrefektorium als „interims Bibliothek“ bezeichnet. Die Bücher (insgesamt 1046 Bände) waren größtenteils in den einzelnen Zimmern der Ordensmitglieder untergebracht gewesen. Sie nahmen diese an ihre neuen Dienststellen mit und bewahrten sie bis zur Wiederherstellung im Jahr 1802 – mit zahlreichen Kunstwerken zusammen – auf. Die Möblierung stammt ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert, und der Saal selbst beherbergte die Bibliothek erst ab 1895.¹⁷

■ 14. Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, S. 67–68, S. 82; Klára Garas: Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava, 1983 (Buchbesprechung). Művészettörténeti Értesítő XXXIII (1984), S. 178–187. hier: S. 181, Jávora a. a. O. 1993 (Anm. 12), S. 161. Neuestens: Balázsová–a. a. O. (Anm. 6), S. 134–139 (Barbara Balázsová); Barbara Balázsová: „Hic Jason novus incola Jasovianae Phoebus adorea“ – einige Bemerkungen zum ikonographischen Programm der Bibliothek von Jasov. ARS (Bratislava) XLVII (2014), Nr. 1, S. 70–83. ■ 15. Lorenz (Hg.) a. a. O. (Anm. 1), S. 358, S. 360–361, S. 363–364 (Karl Möseneder), vgl. den Beitrag von Andreas Gamerith in diesem Band. ■ 16. Jávora a. a. O. 1993 (Anm. 12), S. 182; Jávora a. a. O. 2005 (Anm. 12), S. 322; vgl. Tünde Ghyczy-Fáy: Egy elveszett Kracker-kép azonosítása. Műemlékvédelem LVIII (2014), Nr. 3, S. 7–15. ■ 17. Jávora a. a. O. 2005 (Anm. 12), S. 322; Alžbeta Güntherová: Jasov. Bratislava 1958, S. 40. Vgl. Aladár

Vidákócs: Mallyó József. 1744. aug. 10.–1818. okt. 14. In: Emlékkönyv Szent Norbert halálának 800 éves jubileumára. Gödöllő 1934, S. 239–306. hier: S. 231, S. 245, S. 269. ■ 18. Farbaky a. a. O. 1991. (Anm. 3), vgl. den Beitrag von Szabolcs Serfőző in diesem Band. ■ 19. József Pehm: Padányi Bíró Márton veszprémi püspök élete és kora. (A veszprémi egyházmegye múltjából 2.) Zalaegerszeg 1934, S. 380; Tibor Koppány: Padányi Bíró Márton veszprémi püspök művészeti mesterköre. Művészettörténeti Értesítő 63 (2014), S. 39–66. ■ 20. Garas a. a. O. 1955. (Anm. 2), S. 195; Koppány a. a. O. (Anm. 19). ■ 21. Es bestand aus 1000 Bänden, vgl. Monok a. a. O. 2011. (Anm. 11), S. 187. Die Rekonstruktion der Bibliothek mit den Barockmöbeln und einer Kopie des Deckenreliefs ist im Budapester Kunstgewerbemuseum zu sehen. Vgl. Gyula Végh: A sümegi könyvtárszoba az Iparművészeti Múzeumban. Magyar Könyvszemle XXX (1923), S. 22–26.

Das Paulinerkloster in Pesth wurde zwischen 1715 und 1744 errichtet und 1756 zum Zentrum der ungarischen Ordensprovinz erhoben. Die Barockeinrichtung und die Ikonographie der Bibliothek wird in diesem Band gesondert erörtert. Ihr bis zum Jahre 1765 ausgeführtes, die vier Kirchenväter und die Wissenschaften darstellendes Secco-Gemälde wurde unter dem Deckengemälde des Mailander Pietro Rivetti (1774–1827) aus dem Jahr 1803 erst 1989 entdeckt und freigelegt. Diese spätere, klassizistische Dekoration mit vier Wissenschaftssymbolen, Landes- und Provinzwappen sowie Bildnissen von dreißig ungarischen Wissenschaftlern diente die hier eingerichtete neue Nationalbibliothek und war von Ferenc Széchényi in Auftrag gegeben worden.¹⁸

127

BISCHÖFLICHE ZENTREN

Márton Padányi Bíró, Bischof von Wesprim (1693–1762), ließ seine Residenz zwischen 1748 und 1753 in Sümeg vom ortsansässigen Baumeister Pál Mojser errichten.¹⁹ Obwohl die Kapelle, der Prunksaal und der Wesprimer Bischofspalast anspruchsvolle Wand- und Deckengemälde von heimischen und Wiener Meistern (Gergely Fogel, Johann Ignaz Cimbal) aufwiesen,²⁰ wurde die Bibliothek 1755 mit einer Stuckdekoration versehen. Das den Deckenrand zierende, bemalte und vergoldete Relief stellt ein Brustbild des Bischofs dar, von verschiedenen wissenschaftlichen Instrumenten umgeben [Abb. 6]. Die Bücherschränke sind Werke Johann Wachtländers, des deutschen Tischlers des bischöflichen Hofes.²¹ [Abb. 7]

Die großartige Bibliothek des Lyzeums in Erlau ist ein Hauptwerk von Bischof Károly Eszterházy (1725–1799) und seinen Handwerkern und Künstlern. Wie bekannt, hatte der Bischof vor, eine den wissenschaftlichen Anforderungen der Zeit entsprechende, katholische Universität zu gründen, die mit ihren vier Fakultäten die Alleinherrschaft der Universität von Tyrnau, die zwar säkularisiert 1777 nach Ofen übersiedelte, brechen sollte. Kaum lagen die Entwürfe des Gebäudes – eine Arbeit des Wiener Joseph Gerl (1738–1798) und des Mährer Jakob Fellner (1722–1780) – vor, lehnte Maria Theresia die Bestätigung der Universitätsprivi-



6. Bildnis Bischofs Márton Padányi Bíró von Wesprim im Bibliotheksaal des bischöflichen Palastes in Sümeg. Stuck, 1755.



7. Bibliotheksaal des bischöflichen Palastes von Sümeg, 1755. Möbel von Johann Wachtländer. Kunstgewerbemuseum, Budapest.



8. Giovanni Battista Ricci: König Matthias Corvinus (1443–1490) in seiner Ofener Bibliothek. Wandgemälde im Vorzimmer der Biblioteca Vaticana, Rom, 1610–11.

legien der Institution 1763 ab. Unter Joseph II. nahm ihre Funktion und ihr Wirkungskreis noch weiter abnehmen. Trotzdem ließ Eszterházy eine zweistöckige, mit einem astrologischen Turm ausgerüstete Schule gemäß seiner Konzeption erbauen und ausschmücken. Die malerische Gestaltung der beiden repräsentativen Säle – Bibliothek und Prüfungsaal, die einander gegenüber die beiden Mittelrisalits im zweiten Stock einnehmen – und der Kapelle nahm den Zeitraum von 1777 bis 1793 in Anspruch. Die Arbeit sollte vom bischöflichen Hofmaler, dem seit 1768 in Erlau lebenden Johann Lucas Kracker durchgeführt werden. Bedingt durch seinen plötzlichen Tod am 1. Dezember 1779 konnte er nur das Bibliotheksfresko beenden. Zu zweien der Fresken – Prüfungsaal und Kapelle – sind die schriftlichen Programme des Bischofs erhalten geblieben; über den Arbeitsprozess der Ausschmückung und Einrichtung der Bibliothek wissen wir durch bischöfliche Briefprotokolle. Das traditionelle Freskothema von Bibliotheken, die Darstellung der Wissenschaften, behielt sich Eszterházy für den Prüfungsaal des Lyzeums vor.²²

Seit Kurzem wissen wir, dass der Bischof für das Deckenfresko des Bibliotheksaals zunächst ein anderes Themen plante: das des Königs Matthias (1443–1490) als Bibliotheksgründer und/oder der sieben Gelehrten, die das Alte Testament, in Gesellschaft von König Ptolemäus übersetzten. Das erste Thema, das auf dem Wandbild im Vorzimmer der *Biblioteca Vaticana* (von Giovanni Battista Ricci, 1610–1611) abgebildet ist, konnte Eszterházy durch seine Lehrjahre in Rom gekannt haben. Er ließ davon eine kleinformatige Kopie anfertigen. Kracker hätte danach arbeiten sollen. Die Geschichte selbst ist aus der Korrespondenz bekannt: als der Bischof die „römische Skizze“ in der Hand hielt, änderte er enttäuscht seine Meinung. Er fand die Dimension der Figuren zu groß, um sie auf einen Plafond zu adaptieren, und war mit der bärtigen Darstellung des Königs (die einen Sondertyp in der Ikonographie des König Matthias bildet) auch nicht zufrieden. So verzichtete Eszterházy auf das Thema und entschied sich für eine andere – ebenfalls seltene – Darstellung: die des Konzils von Trient.²³

Der Kupferstich, den er als Vorlage für das Fresko während seiner Canonica Visitation in Sathmar entdeckt hatte, ist vermutlich identisch mit dem von Carolus Zanetti. Es ist ein spätes Beispiel aus dem 17. Jahrhundert und zeigt die authentischen Darstellung der Schlussitzung des XIX. Ökumenischen Konzils der katholischen Kirche (1545–1563). Zweck des Reformkonzils war die innere Erneuerung des Katholizismus. Zu ihrer Ikonographie, für die zwar Freskobeispiele existieren, aber keine in Bibliotheken, könnte man analog auch die prachtvolle Klosterbibliothek von Sankt Gallen erwähnen, in der die vier ersten Konzile der Christenheit auf einem Deckengemälde von Josef Wannenmacher 1762 dargestellt sind.²⁴

■ 22. Miklós Szmrecsányi: Eger művészetéről. Budapest 1934, S. 118–124; Klára Garas: Kracker János Lukács. Budapest 1941, S. 51–53; Garas a. a. O. 1955. (Anm. 2), S. 52–53; Pál Voit: Kracker Egerben. Művészet V (1964), Nr. 12. S. 3–7; Anna Jávör: Kracker und Maulbertsch und ihre Nachfolger in Erlau. In: Eduard Hindelang (Hg.): Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Ausstellungskatalog, Langenargen; Sigmaringen 1984, S. 108–126. hier: S. 116–117; Lajos Antalóczi: Die Bibliothek der Erzdiözese Eger. Eger 1992; Jávör a. a. O. 1993 (Anm. 12); Gabriella Ludányi: Gróf Eszterházy Károly és a líceumi freskók programja. Egri Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei XXI (1993), Nr. 2. S. 67–81; Gabriella Ludányi: Adatok az egri líceum könyvtártermének ikonográfiájához (Mű – program – világkép). In: Attila Kiss–György Endre Szőnyi, (Hg.): Szó és kép. A művészi

kifejezés szemiotikája és ikonográfiája. Szeged 2003, S. 207–224. ■ 23. Péter Kiss: Az Egri Főegyházmezei Könyvtár és az egyetemi gondolat XVIII. századi története. Agria. Az Egri Dob István Vármúzeum Évkönyve XXXVIII (2001), S. 221–253; Jávör a. a. O. 2005. (Anm. 2), S. 140–148, S. 293–294; Anna Jávör: Von Matthias Rex bis zum Konzil von Trient: Das Deckenfresko der Bibliothek des Lyzeums von Eger – ein Hauptwerk Johann Lucas Krackers in Ungarn. In: Martin Mádl–Michaela Šeferisová Loudová–Zora Wörgötter (ed.): Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Praha 2007, S. 99–108; Gabriella Ludányi: Az épület freskói. In: Petercsák (Hg.) a. a. O. 2013. (Anm. 4), S. 71–110. hier: S. 72–86. ■ 24. Vgl. Ludányi a. a. O. 2013. (Anm. 23), S. 74–75. Ich halte es eher für eine Analogie; es sind keine schriftlichen Hinweise zur



9. Bibliotheksaal des bischöflichen
Lyzeums von Erlau, 1776–1782.
Architekt: Jakab Fellner, Tischler:
Tamás Lotter, Bildhauer: Venzel
Halblechner.

10. Johann Lucas Kracker und Joseph Zach: Das Konzil von Trient. Deckenfresko der Bibliothek des Lyzeums von Erlau, 1778.

130



11. Johann Lucas Kracker und Joseph Zach: Das Konzil von Trient. Deckenfresko der Bibliothek des Lyzeums von Erlau, 1778. Ausschnitt: Buchverbrennung aus der Szene der Buchzensur.

Kracker benötigte großes technisches Geschick, um die Stichkomposition auf die Saaldecke zu übertragen. Er versetzte den Augenpunkt und zeigte die Reihen der Konzilsteilnehmer von innen betrachtet, umlaufend an den vier Seiten des Gewölbes. Es gelang ihm eine Auflockerung der monotonen Reihen der Anwesenden durch erfindungsreiche Porträtdarstellungen bekannter Persönlichkeiten der Stadt und der dortigen Mönchsorden, die sich unter die historischen Figuren mengen. Ein verstecktes Porträt des Bischof Eszterházy und des Chorherren Ignác Batthyány (dem angehenden Bischof von Siebenbürgen und Bibliotheksgründer) ist hier auch zu vermuten. Der Redner ist auf der Vorlage anonym; Eszterházy wählte einen Jesuiten (Alfonso Salmerón oder Diego Laínez) als Hauptfigur der Szene, der über die Immaculata Conception spricht, sich auf die *Summa Theologiae* des Hl. Thomas von Aquino stützend. Zu seinem Linken sitzt der Konzilssekretär Angelo Massarelli, der Bischof von Theles, rechts von ihm, abgekehrt, ist Graf Luna, der Gesandte Philipps II. von Spanien zu identifizieren, der einen auffallenden Federhut trägt.

Die vier selbstständigen Szenen in den vier Ecken, die je ein Dekret des Konzils illustrieren, sind unabhängig von der Vorlage entstanden. Die Priesterweihe, die Revision der Bücher mit einer Darstellung der Buchverbrennung: ein Blitz trifft die häretischen Werke,²⁵ [Abb. 11] die Sterbesakrament, sowie die Verehrung der Reliquien und Bilder, eine Szene, in der das

Themenwahl von Seiten des Kardinals Giuseppe Garampi bekannt. Zur tatsächlichen Korrespondenz mit dem römischen Agenten des Bischofs, Georg Merenda und mit dem Vizedechant in Sathmár, siehe Kiss a. a. O. (Anm. 23), S. 132, S. 233., vgl. Jávör a. a. O. 2005. (Anm. 12), S. 341–343. Zur Darstellungen des Konzils von Trient s. Andor Pigler: Barockthemen. Bd. I. Budapest 1974, S. 500. ■ 25. Vgl. Anke Schlecht: „Unde mundus iudicetur“: Anmerkungen zu Wenzel Lorenz Reiners Entwurf für das Deckenbild einer Bibliothek. In: Mádl–Šefrisová Loudová–Wörgötter (ed). a. a. O. (Anm. 23), S. 131–140, siehe vor allem S. 282. Abb. LXXX., Bibliotheksdarstellung mit Bücherverbrennung in der Augustiner Chorherrenstiftskirche in Baumburg (Felix

Anton Scheffler, 1757). Ausführliche Entschlüsselung der einzelnen Szenen, siehe Ludányi a. a. O. 2013. (Anm. 23). ■ 26. Kiss a. a. O. (Anm. 23), S. 231, vgl. Löffler a. a. O. (Anm. 4), S. 21 und Ludányi a. a. O. 2013. (Anm. 23), S. 75. ■ 27. Géza Galavics: Die letzten Mezzane des Barock – ungarische Kirchenfürsten. In: Thomas W. Gachtgens (Hg.): Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992. Berlin 1993. Band II. S. 185–198. ■ 28. Die vereinigte Bibliothek bestand 1782 aus 1671 Werken in 3 000 Bände; 1787 19 000 Bände. S. István Boros: Bibliothek des Münsters von Kalocsa. Budapest 1994, S. 16, S. 24, S. 32; István Monok, Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár.

Kryptoporträt des Malers zu sehen ist, spiegelt das Glaubensleben und die öffentliche Rolle des Auftraggebers wider.

Das figürliche Deckenbild ruht auf einem gemalten, klassizistischen Sockel, während wir höher oben eine gewaltige, gotische Scheinarchitektur als Abschluss sehen. Dieses illusionistische Gewölbe von Joseph Zach, dem Gehilfen und Schwiegersohn Krackers, entspricht weder der Vorlage, noch ist es historisch treu: der Ort der Sitzung war die Trienter Renaissancekirche Santa Maria Maggiore. Diese monumentale Pseudoarchitektur kündigt schon die Neugotik des Jahrhundertendes an, vermutlich beeinflusst durch die seltsamen, vom Barock und der Gotik geprägten Architektur des Johann Santini-Aichels (1677–1723) in Böhmen. Es ist als eine Metapher der Vergangenheit zu interpretieren. Sein Publikum lässt sich bis heute durch den barocken Illusionismus verwirren.

Und zuletzt seien die vergoldete Skulpturen, Werke des Mährer Venzel Halblechner, zu erwähnen, die die 1782 fertig gestellten Bücherregale von Tamás Lotter schmücken: Der Bischof hatte große Mühe, für die vierundzwanzig Reliefporträts von christlichen Gelehrten, darunter drei Ungarn (István Verböczy, Miklós Istvánffy und Péter Pázmány), graphische Vorbilder zu finden. [Abb. 12/1,2,3] Die sorgfältig zusammenstellte Reihe dieser „*Uomini famosi*“ sollte aber nicht nur als geistliche Ahnengalerie des Bischofs dienen, sondern – laut seiner Briefen – Wegweiser durch die Bibliothek sein. Die Figuren sollten die verschiedenen Disziplinen der Wissenschaften, bzw. der Bücher anzeigen. Die praktische Einordnung, die letztlich durch die Größe der Bände bestimmt wurde, sowie die realen Verhältnisse der Fachgebiete untereinander erforderten jedoch eine andere Lösung.²⁶

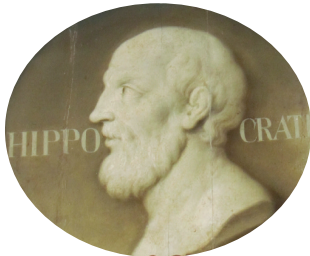
Die Bibliothek öffnete ihre Pforten am 28. Dezember 1793 mit 16 000 Bänden. Zu diesem Zeitpunkt waren alle drei repräsentativen Räume des Lyzeums mit Fresken versehen. Der große Prüfungsaal trug ein Deckenbild von Franz Sigrist (1727–1803) aus den Jahren 1781–1782. Es stellt die vier Fakultäten dar. In der Kapelle malte Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) 1792–1793 eine Himmelsglorie aller Heiligen, den Titularheiligen Johannes der Evangelist und die ungarischen Heiligen hervorgehoben. Die drei Deckengemälde sind Varianten des Spätbarocks, worunter das Werk von Kracker erzählerisch-historisierend, das von Sigrist aktuell-realistisch wirkt und schließlich die Decke von Maulbertsch das barocke Simulacrum als ideale Form der Kirchenmalerei prolongiert. Das Tridentinum behütet die aufgeklärten Wissenschaften, bei den Heiligendarstellungen findet sich eine nationale Prägung. Die Fresken spiegeln nicht nur eine komplizierte intellektuelle und politische Stellungnahme des Auftraggebers Bischofs Károly Eszterházy wider, sondern auch die spezielle Situation am Ende des 18. Jahrhunderts, in der der ungarische Klerus – um die Herausforderungen der Aufklärung und die zentralisierenden Bestrebungen der Habsburger Herrscher zu beantworten – die bildenden Künste nützte und bemühte. So ist Ungarn durch das Mäzenatentum der Kirchenfürsten – um mit den Worten Géza Galavics' zu sprechen – die letzte Zuflucht des Barock in Europa geworden.²⁷

Ádám Patachich (1717–1787), früher Bischof von Grosswardein wurde 1776 zum Erzbischof von Kollotschau ernannt, und setzte die Bauarbeiten einer neuen spätbarocken Residenz nach Plänen des örtlichen Meisters Lipót Antal Kronawetter fort. Der Ostflügel mit der Bibliothek, einem zweischiffigen Raum, war 1780 schon fertig und beherbergte seine bedeutende Sammlung. Auch die Bücher der Domkapitel waren dort untergebracht.²⁸ Drei Jahre später

131



12-1, 2, 3. Venzel Halblechner: Bildnisse von geistlichen Gelehrten. Vergoldete Holzreliefs in der Bibliothek des Lyzeums von Erlau, 1778–1782.



14, a, b, c, d, e. Bildnisse von antiken Autoren und anderen Gelehrten in der Erzbischöflichen Bibliothek von Kollotschau. Ölgemälde auf Holz, um 1780.

kam der Wiener Maler Franz Anton Maulbertsch in Kollotschau an, um zuerst das Kabinett des Erzbischofs [Abb. 13], im folgenden Jahr den Prunksaal und die Kapelle auszumalen. Das Deckengemälde des Saales, mit Themen aus der Geschichte des Erzbistums, ist Ende des 19. Jahrhunderts vernichtet worden. Maulbertsch war zu jener Zeit der meist begehrte ausländische Künstler in Ungarn. Der hohe Klerus wetteiferte um seine Gunst: Er hätte zwischen Steiamanger, Kollotschau und Erlau wählen müssen, um den Einladungen der Kirchenfürsten János Szily, Ádám Patachich und Károly Eszterházy genüge tun zu können.²⁹



13. Franz Anton Maulbertsch: Apotheose des Erzbischofs Ádám Patachich von Kollotschau. Deckenfresko des Kabinetts neben der Hauskapelle im Erzbischöflichen Palast in Kollotschau, 1783. Ausschnitt.

in: Péter Kőszeghy (Hg.): Magyar művelődéstörténeti lexikon V. Budapest 2006, S. 51–52; vgl. János Jernyei Kiss: Patachich Ádám és a kalocsai érseki rezidencia. In: Lakatos (Hg.) a. a. O. (Anm. 4), S. 67–70. ■ 29. Klára Garas: Franz Anton Maulbertsch. Budapest 1960, S. 136–138, S. 225; Klára Garas: Franz Anton Maulbertsch in Ungarn. In: Hindelang (Hg.) a. a. O. (Anm. 22), 57–58. Neuestens: János Jernyei Kiss: „Volt kor, mid n a' művészek így személyeskedtek.“ Franz Anton Maulbertsch és a kalocsai érseki palota kifestése. In: Gábor Gaylhoffer-Kovács–Miklós Székely: Als ich can. Tanulmányok Urbach Zsuzsa 80. születésnapjára. Budapest 2013, S. 94–102. ■ 30. Vgl. Löffler a. a. O. (Anm. 4), S. 25, mit Aufzählung der dargestellten Figuren Homeros, Demosthenes, Vergilius, Hippokrates, Hl. Augustinus, Hl. Thomas von Aquino, Kaiser Justinianus, Aristoteles, Cicero, Euklides, Livius, Newton; zu Schmutzer vgl. Ildikó Ember–Imre Takács, (Hg.): Museum of fine Arts Budapest Old Master's Gallery. Summary Cata-

logue Volume 3. Budapest 2003, S. 116–117. (Klára Garas). ■ 31. Monika Zsámbéky–József Németh: A szombathelyi püspöki palota / Der Szombathelyer Bischofspalast / The Episcopal Palace in Szombathely. Szombathely 2010. ■ 32. Szily's Bestand zählte 1081 Werke in 3000 Bänden. Vgl. Mária Dobri: A Szombathelyi Egyházmegyei Könyvtár története 1791–1991. Vasi Szemle XLV (1991), S. 519–534. hier: S. 522; Monok a. a. O. 2011. (Anm. 6), S. 188; Zsuzsanna Boda: Stephan Dorffmaisters Wandbilder mit weltlichen Themen in Schlösser und öffentlichen Gebäuden. In: Kostyál–Zsámbéky, (Hg.) a. a. O. (Anm. 10), S. 188–206. hier: S. 194–195, S. 203–204. ■ 33. Katalin Horváthné Simon: A Herzan-könyvtár. (A Szombathelyi Egyházmegye Kincsei 1.) Szombathely 2009. Die Seminarbibliothek befindet sich in einem großen Saal im ersten Stock. ■ 34. István Monok, Pécsi Püspöki Könyvtár. in: Péter Kőszeghy (Hg.) a. a. O. (Anm. 28) IX. 2009, S. 99. ■ 35. Siehe den Beitrag von Doina Hendre-Bíró in diesem Band.

In der erzbischöflichen Bibliothek finden sich nur zwölf ovale Bildnisse. [Abb. 14] Wir sehen überwiegend antike Autoren abgebildet, aber auch Newton befindet sich auf dem Werk in der Reihe. [Abb. 15] Die vermutete Autorschaft Maulbertsch's kann weder zeitlich, noch aus stilistischen Gründen bestätigt werden. Ein Zusammenhang mit dem Kreis von Maulbertsch, vor Allem mit den Grafiken von seinem Freund und Schwiegervater, Jakob Mathias Schmutzer (1733–1811) ist jedoch an die reliefartig modellierten, ovalen Grisaille-Bilder anzunehmen.³⁰

János Szily (1735–1799), erster Bischof der 1777 neu gegründeten Steinamangerer Diözese, ließ durch Melchior Hefele (1716–1794) ein anspruchsvolles Stadtzentrum mit Bischofspalast, Kathedrale und Seminar im spätbarock-neoklassischen Stil errichten.³¹ Für seine Bibliothek, die der Bischof 1791 dem Priesterseminar schenkte, wurden Säle im zweiten Stock des Seminargebäudes ausgestaltet, und Deckenbilder des Ödenburger Malers, Stephan Dorffmaisters vorgesehen. Die vier westlichen Kirchenväter stellen die ersten Schriftgelehrten der katholischen Kirche dar, [Abb. 16] während in der kleinen Bibliothek (eine Art *Antichambre*) Minerva mit dem die Wissenschaften und Künste vertretenden Putti eine modernere Auffassung über die Rolle der Bücher zulassen.³² [Abb. 17] Die Bibliothek stand der Öffentlichkeit zur Verfügung und wuchs bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an. Sie bestand damals aus zwei Räumen. Heutzutage kann die Büchersammlung des späteren Bischofs von Steinamanger, Kardinal Franz Herzan (1735–1804) in den alten Bibliotheksälen besichtigt werden.³³

Die 1774 für das Publikum geöffnete Bibliothek des Bischof von Fünfkirchen, György Klimó (1710–1777) wurde später umgebaut,³⁴ die des Bischofs von Karlsburg, Ignác Batthyány (1741–1798), deren wertvollen Sammlung von 30 000 Bände 1792 im ehemaligen Trinitarier Kloster untergebracht wurde, bekam bescheidene, aber ikonographisch sehr interessante Wandgemälde von József Csűrös, einem bis dahin unbekannten ungarischen Maler.³⁵ Die



15. Bildnis von Isaac Newton in der Erzbischöflichen Bibliothek von Kollotschau. Ölgemälde auf Holz, um 1780.



17. Stephan Dorffmeister: Allegorie der Wissenschaften und Künste. Deckenfresko des kleineren Raumes der Bibliothek des Seminars von Steinamanger, 1791.



16. Stephan Dorffmeister: Die vier westlichen Kirchenväter. Deckenfresko der Bibliothek des Priesterseminars von Steinamanger, 1791.

neueste Publikation über die Bibliothek Teleki in Neumarkt am Mieresch rekonstruiert die damalige Porträtgalerie, die unter den geistlichen Ahnen unter anderem König Matthias' Zeitgenossen, Sammler wie Bibliophile, darunter Bischof Batthyány darstellte.³⁶ Der Gründer der Bibliothek, Sámuel Teleki, Kanzler von Siebenbürgen, Freimauer, führender Repräsentant der reformierten Intelligenz wurde an einem Bildnis von Johann Martin Stock (1742–1800) dargestellt, an dem er gemeinsam mit dem Sammler Samuel Bruckenthal zu sehen ist. Sonst gehört das Porträt, das mit Bücherschrank im Hintergrund zeigt, zum beliebten Typus der Intelligenzdarstellungen der Aufklärungszeit.³⁷

Wertvolle neo-klassische Interieurs sind in der Benediktiner Bibliothek von Pannonhalma (József Engel, János Packh, 1820-er Jahre) sowie im Saal des Sárospataker Kollegiums der Reformierten Kirche (Mihály Pollack, 1828) zu sehen. Die malerische Dekoration dagegen ist weniger anspruchsvoll, die Ikonographie begnügt sich mit der konventionellen Darstellung der Minerva, die in Pannonhalma vorerst als Gipsrelief vom Wiener Bildhauer Joseph Klieber (1773–1850) ausgeführt wurde. In Sárospatak versuchte ein Kaschauer Maler, namens József Linzbauer die Innenhöhe des relativ niedrigen Saales mit illusionistischen Mitteln zu erweitern, seltsamerweise mit Hilfe einer Nachahmung der Scheinkuppeln des Andreas Pozzo, die im Barock sogar als Symbole der römisch-katholischen Kirche galten.³⁸

SCHLOSSBIBLIOTHEKEN

Auch aus dem 18. Jahrhundert sind nur wenige Schlossbibliotheken bekannt. Die Barockschlösser der Esterházy in Landschütz und der Csáky in Magyarbél waren reich mit Fresken versehen, die leider vernichtet worden sind. Die Quellen sprechen über Prunkräume, *Sala Terrena* oder Gartengebäude als Orte mit Wandgemälden. Auch in der beinahe zur Gänze erhalten gebliebene malerische Ausgestaltung des Koháry-Schlusses von Sankt Anton in der Au verweist nichts auf eine ehemalige Bibliotheksdekoration.³⁹

Das früheste Fresko dieser Art wurde jüngst identifiziert. Es befindet sich in der Burg der Nádasdys in Sárvár, und zwar im Turmzimmer [Abb. 18]. Der Bau stammt aus der Spätrenaissance. Das Deckengemälde, das offensichtlich das bereits erwähnte Fresko der Wiener Hofbibliothek, ein Werk von Daniel Gran zum Beispiel hatte, stellt die gewöhnliche Apotheose mit Fama, Minerva und Apollo, diesmal ohne „Zielperson“ dar. Es fehlt das in Wien Karl VI, in Jossau wiederum Abt Sauberer darstellende, beschriftete Medaillon, das zudem die Wissenschaften und die Tugenden allegorisch festhält. [Abb. 19] Das erstangige Fresko wurde von Enikő Buzási dem Tiroler Joseph Ignaz Mildorfer (1719–1775) zugeschrieben, und der Saal als eine Art Lesekabinett, *Studiolo* des Eigentümers, György Szluha (?–1776) identifiziert. Mit Recht: Graf Szluha, Hofrat, Kämmerer und General besaß eine bedeutende

■ 36. János Orbán: Portrék a könyvek között. *Ars Hungarica* XXXIX (2013), Supplementum, S. 172–180. ■ 37. Enikő Buzási: A barátság-motívum térhódítása a 18. századi portréfestésben. *Művészettörténeti Értesítő* XXXIII (1984), S. 212–236. hier: S. 223–224. Vgl. Donat de Chapeaurouge: Nachmittelalterliche Darstellungen des Lesers in der Bibliothek. In: Carsten-Peter Warncke: *Ikonographie der Bibliotheken*. Wiesbaden 1992, S. 235–270. ■ 38. Anna Zádor: Pollack Mihály. Budapest 1960, S. 196–198. (das Fresko ist datiert mit 1834); Takács

(Hg.) a. a. O. (Anm. 30), S. 148, Kat. IX. 16; József Sisa: Klassizistische Bauten des 19. Jahrhunderts. Die Bibliothek und der Turm von Pannonhalma. *Acta Historiae Artium* XXXVIII (1996), S. 167–184. hier: S. 168–172. ■ 39. Garas a. a. O. 1955. (Anm. 2), S. 164, S. 181; Galavics a. a. O. 2001. (Anm. 1), S. 354–355; Jozef Medvecký: Anton Schmidt 1713–1773. *Život a dielo barokového maliara*. Bratislava 2013, S. 88–103.



135

18. Joseph Ignaz Mildorfer:
Apotheose der Wissenschaften,
Jupiter und Juno. Decken- und
Wandfresko des Turmzimmers im
Schloss von Sárovar (als Lesekabinett
des General György Szluha),
vor 1758.



19. Joseph Ignaz Mildorfer: Fama,
Minerva und Apollo, Abundantia,
Pictura, Theologie und Jurisprudenz.
Ausschnitt des Deckenfreskos des
Turmzimmers im Schloss von Sárovar,
vor 1758.

Sammlung von Büchern, Gemälden, Musikinstrumenten, Porzellan und Waffen. Im Dezember 1773 bot er seine Kostbarkeiten Fürst Nikolaus Esterházy (dem Prachtliebenden) zum Kauf an, der diese durch seine Hofkünstler, den Maler Basilius Grundmann und den Kappellmeister Josef Haydn schätzen ließ. Das Geschäft kam jedoch nicht zustande, denn Graf Szluha meldete im Juni 1774 in einer Anzeige der *Preßburger Zeitung* die Versteigerung seiner Möbeln, Waffen und Bücher. Diese Dokumente sprechen von einer Bibliothek, bestehend aus 2000 Büchern in Wert von 16 000 Gulden, darunter eine Rarität, eine zwölfsprachige Bibel.⁴⁰ Wenn all dies stimmt, so kann man in diesem relativ niedrigen Zimmer mit Scheinkuppel das einzige, frühe Beispiel eines zentralen Bibliotheksraumes in Ungarn sehen. Die nächste Generation der Besitzer wünschte eine dekorative Ausmalung der Wohnzimmer und wählte Szenen aus dem beliebtesten Lesestoffe des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts in Ungarn, dem Roman *Telemachos* von Fénelon.⁴¹

Mangels konkreter Angaben und nur auf Analogie der Bibliothek zu Sárvár und späteren Beispielen gestützt, kann man sich ein ähnliches, mit Fresken versehenes Zimmers im Schloss in Tening im Ödenburger Komitat vorstellen. Antal Rimanóczy (?–1758), Agent der ungarischen Hofkanzlei, ließ das Barockgebäude 1739 – vermutlich von Wiener Architekten – errichten.⁴² Das anspruchsvolle Deckengemälde des Prunksaals (Apollo am Sonnenwagen, von mythologischen Gestalten umgeben) ist mit Buchstaben GFP gezeichnet, und verweist auf die künstlerische Umgebung des Paul Troger in den 1740er Jahren. Das kleinere, Minerva als Patronin der Künste und der Wissenschaften darstellende Fresko des westlichen Ecksalles im ersten Stock stammt von demselben Kreis: Weniger die (übermalte und beschädigte) Hauptfigur mit Attributen (neben Schild mit Gorgonenhaupt und Eule Palette, Lineal und Geige(?)), [Abb. 20] sondern viel eher die dargestellte Scheinarchitektur zeigt Zusammenhänge mit den großen Klosterfresken in Niederösterreich.⁴³

Gedeon Ráday (1713–1792), Dichter und Mäzen, Protestant, baute ein Barockschloss in Pécel, unweit von Pesth (Architekt war János Mayerhofer, 1756–1777). In dieser ländlichen Residenz stand die Bibliothek im Zentrum: Die wichtigste Sorge des Bauherren war die Unterbringung seiner Buchsammlung, die bis seinen Tod auf 10 000 Bände anwuchs. Er bemühte sich auch um die Dekoration der im Erdgeschoss ausgestalteten beiden Bibliotheken, worüber die Quellen reichlich informieren. 1763 schloss Ráday einen Vertrag mit dem Ofener Maler Mátyás Schervitz (1701–1771) über die Ausgestaltung der neun Gewölbefelder, deren Thema die unter dem Schutz Minervas stehenden Wissenschaften sind.⁴⁴ [Abb. 21] Zu Füßen der

■ 40. Enikő Buzási: Eine unbekannte Arbeit von Joseph Ignaz Mildorfer: Die Fresken im Turmzimmer des Schlosses Sárvár. *Acta Historiae Artium* XLII (2001), S. 150–168. Zur Größenordnung der Bibliothek vgl. István György Tóth: *Literacy and Written Culture in Early Modern Central Europe*. Budapest, New York, 2000, mit Beispielen aus Westungarn. Zur zentralen Bibliotheksräumen siehe Regina Becker: *Theorie und Praxis – zur Typologie in der Bibliotheksarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Warncke, (Hg.) a. a. O. (Anm. 37) S. 235–270. ■ 41. Aus der Zeit von Ádám Szily, und nach Kupferstichen von Jean-Baptiste H. Bonnard, vgl. Géza Galavics: *Francia regény két XVIII. századi falképsorozaton (Fénelon Téliémaque-jának hazai fogadtatásához)*. In: Anna Zádor–Hedvig Szabolcsi (Hg.): *Művészet és felvilágosodás*. Budapest 1978, S. 393–416. hier: S. 406–

410. ■ 42. Garas a. a. O. 1955. (Anm. 2), S. 205. Neuestens: Terézia Bardi: *Rimanóczy Mansion*. In: *Discover Baroque Art. Museum With no Frontiers*, 2014. http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=monument;BAR;hu;Mon11;24;en. ■ 43. Vgl. Endre Csatai: *Sopron és környéke műemlékei*. (Magyarország műemléki topográfiája II. Dezső Dercsényi (Hg.)) Budapest 1956, S. 617. ■ 44. Endre Zsindely: *A péceli Ráday-kastély. Művészettörténeti Értésítő V* (1956), S. 253–276. hier: S. 270; Dobrovits a. a. O. (Anm. 3), S. 79–80; Viktor Segesváry: *The History of a Private Library in the 18th Century Hungary. The Library of Pál and Gedeon Ráday*. Budapest 2007, S. 216–221; Ágnes Berecz–József Lángi: *Aranyidők a péceli Ráday-kastélyban*. Budapest 2003, S. 74; Monok a. a. O. 2011. (Anm. 6), S. 211.



20. Wiener Maler: Minerva mit Symbolen der Wissenschaften und Künste. Deckengemälde der Bibliothek im Rimanóczy-Schloss von Tening, um 1740.



21. Mátyás Schervitz: Personifikationen der Wissenschaften. Deckenfresko der Bibliothek im Ráday-Schloss von Pécel, 1763.



22. Mátyás Schervitz: Theologie, Geschichtsschreibung, Rhetorik. Deckenfresko der Bibliothek im Ráday-Schloss von Pécel, 1763.

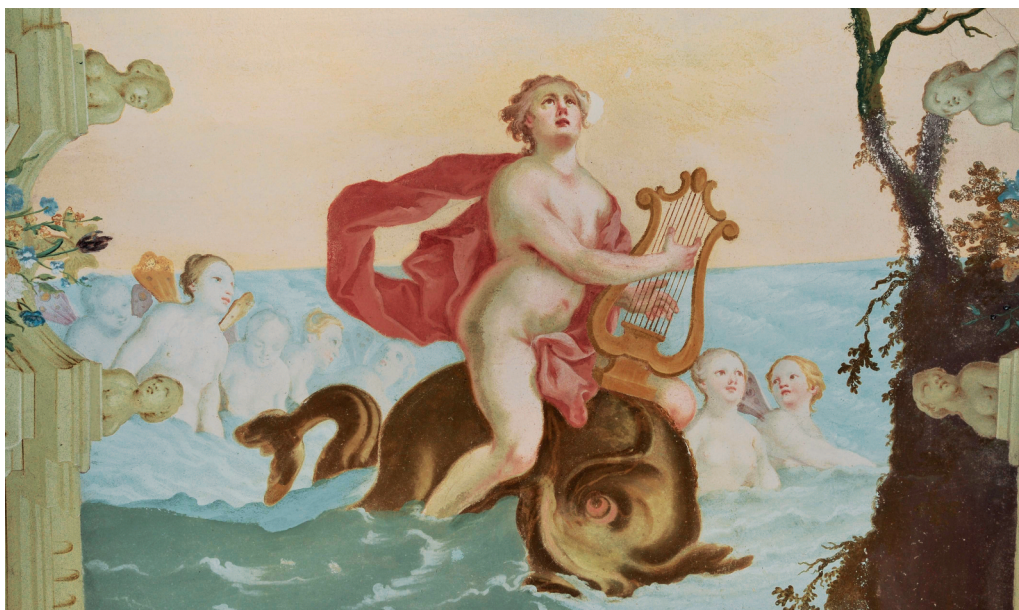


Minerva und neben den auf der Balustrade sitzenden Putti befinden sich enzyklopädische Bücher, die sich bis heute in der Ráday Bibliothek befinden. Zudem sieht man eine Liste mit Namen ungarischer Polyhistoren. Neben den Figuren der Geschichte und der Jurisprudenz sind die Grammatik, Poetik, Rhetorik, die Philosophie mit ihrer Schwester Mathematik, die Theologie und die Medizin in den kleineren Freskofeldern, teilweise mit traditionellen Attributen oder in lieblichen Szenen, personifiziert. [Abb. 22] Die benachbarte, kleinere Bibliothek ist ebenfalls von Schervitz malerisch gestaltet worden: nicht nur das mythologische Thema (der Dichter Arion an der Decke, Orpheus-Szenen an den Wände), [Abb. 23, 24] sondern auch die graphischen Vorbilder wurden durch den Auftraggeber bestimmt. Komplizierter ist die Ikonographie des Festsaaes, wo die ausgewählten graphischen Blätter (aus den von Bernard Picart und Philipp von Gunst illustrierten Bänden von Ovids *Metamorphosen* und der *Temple des Muses*, Amsterdam, 1732, 1733) vergrößert, als „kolossale Kupferstiche“, jede mit einem Vers von Gedeon Ráday versehen, die Wände zierten. (Abb. 25) Diese literarischen Bildunterschriften wurden 1790 in der Kaschauer Zeitschrift *Orpheus* publiziert.⁴⁵

Die Bücherschränke, aller Wahrscheinlichkeit nach Werke eines Preßburger Tischlermeisters namens Henrik Rakovitz, sind teilweise erhalten geblieben und mit den Büchern zusammen in der Budapester Ráday Bibliothek aufbewahrt.⁴⁶

■ 45. Zsindely a. a. O. (Anm. 44), S. 260–273; Berecz-Lángi a. a. O. (Anm. 44), S. 73–86, S. 88–100; vgl. Sélysette Somorjay: 18. századi festett szobabelsök – kutatási feladatok. Művészettörténeti Értesítő

XXVII (1988), S. 212–230. hier: S. 210. ■ 46. Zsindely a. a. O. (Anm. 44), S. 265; Dobrovits a. a. O. (Anm. 3), S. 79.



23, 24. Mátyás Schervitz:
Arion. Deckenbild der kleineren
Bibliothek im Ráday-Schloss
von Pécel, um 1763. Ausschnitt –
Mátyás Schervitz: Orpheus
vor Pluto und Proserpina.
Wandgemälde der kleineren
Bibliothek im Ráday-Schloss
von Pécel, um 1763.



25. Mátyás Schervitz(?):
Wandgemälde des Prunksaals
im Ráday-Schloss von Pécel, nach
Kupferstichen von Bernard Picart
mit Versen von Gedeon Ráday,
1766.

General Graf Miklós Beleznyay (um 1713–1787) gehörte zu demselben aufgeklärten, protestantischen intellektuellen Kreis wie die Ráday. Seine Schlösser in Pesth, Pilis und Bugyi dienten als die ersten literarischen Salons in Ungarn. Pilis beherbergte eine bedeutende Bibliothek von 2500 Bänden, die 1795 versteigert wurde. Das jüngst freigelegte Fresko in einem Eckzimmer im Erdgeschoss verweist auf die Gestaltung der Bibliothek. Ähnlich wie in Pécel stellten die Gemälde die Allegorien der Kriegswissenschaften und der Literatur dar und wurden von Bildnissen antiker Gelehrten begleitet. [Abb. 26] Der Maler, der dieses Werk um 1771 schuf, dürfte József Schervitz, Sohn des Meisters der Fresken zu Pécel gewesen sein.⁴⁷



26. József Schervitz:
Allegorie der Kriegswissenschaft
und der Literatur. Deckengemälde
der Bibliothek im Beleznyay-
Schloss von Pilis, 1771.

Die zeitgenössische Beschreibungen des von Antal Grassalkovich (1694–1771) in Getterle erbauten Schlosses (András Mayerhofer, 1746–49; 1782–85) erwähnen keine Bibliothek, und wir haben nur geringe Hinweise über Bücher oder Büchereien in weiteren Palästen des Grafen und Vertrauten von Kaiserin/Königin Maria Theresia. Eine aus dem Jahr 1787 bekannte Bücherliste ist ein Katalog der im Pressburger Grassalkovich Palast aufbewahrten 871 Werke, und beinhaltet auch die Bestände der Bibliothek des Grafen Antal II. (1734–1794). Während der Rekonstruktionsarbeiten des Schlosses zu Getterle sind nicht nur ornamentale Wandgemälde in den Zimmer zum Vorschein gekommen, sondern auch einige anspruchsvolle, illusionistische spätbarocke Deckengemälde aus den 1760er Jahren. Ein leider später zu einem Treppenhaus umgestalteter, kleiner Raum zeigt Requisiten der Wissenschaften, und kann ein damaliges Schreib- oder Lesekabinett gewesen sein.⁴⁸ [Abb. 27]

■ 47. Szabolcs Serfőző: Barokk freskófestészet Magyarországon. Unpubliziert. Ich bedanke mich bei dem Verfasser für die Bekanntmachung seines Beitrages, sowie für das Foto des vor kurzem freigelegten Deckenbildes. Vgl. Antal Borbás: Beleznyay Miklós, in: Köszeghy (Hg.) a. a. O. (Anm. 28), vol. I. 2003, S. 336. ■ 48. Kálmán Varga: A gödöllői kastély évszázadai. Budapest 2000. 121. ■ 49. Dobrovits a. a. O. (Anm. 3), S. 80; Piroška Péczeli: A keszthelyi Festetich-kastély és belső

berendezése. Budapest 1958; György Kurucz: Keszthely grófja – Festetich György. Budapest 2013, S. 81–95. ■ 50. Dobrovits a. a. O. (Anm. 3), S. 79., vgl. Ferenc Dávid: A fertődi Esterházy kastély történeti helyiségkönyve: funkciók és falburkolatok. Ars Hungarica 30 (2002), S. 237–320. hier: S. 244, S. 256, S. 310. („falsche Bibliothek”). ■ 51. Sélysette Somorjay: Alsóbogát, kastély, in: Barokk freskófestészet Magyarországon. Unpubliziert. Ich bedanke mich bei der Verfasserin



Die Schlossbibliothek „Helikon“ in Keszthely wurde Mitte des 18. Jahrhunderts von Kristóf Festetich gegründet und umfasste zu Lebzeiten seines Sohnes Pál etwa 2000 Bände. Die durch den Grafen György Festetich (1755–1819) wesentlich erweiterte Bibliothek bekam einen eigenen Flügel im Schloss (János György Rantz, 1792–1801). Die frühklassische Möblierung war das Werk eines örtlichen Tischlermeisters, János Kerbl.⁴⁹

Das prachtvolle Schloss der Fürsten Esterházy in Eszterháza (Fertőd-Süttör) war nicht wegen seiner Bibliothek berühmt, auch wenn sie aus 22 000 Bänden bestand. Die Quellen schweigen über die Einrichtung der drei großen Säle im rechten Flügel des ebenerdigen Vorgebäudes zwischen Porzellansammlung und Bildergalerie. Neben der Kapelle gab es auch eine „Fürstliche Handbibliothek“ in zwei Zimmern. Die mit Vasen und Büsten dekorierten Nussbaum-Bücherschränke wurden am Ende des Jahrhunderts dem neuen Geschmack entsprechend weiß und Gold bemalt. Im ersten Stock aber, in einem Nebenzimmer einer Herrschaftswohnung imitierte das Wandgemälde eine Bibliothek.⁵⁰

Zum Schluss möchte ich als Gegenbeispiel ein wirklich kleines, ländliches Schloss vorstellen, das Schloss Wrancsics–Festetichs in Alsóbogát im Komitat Somogy, in dem während der Renovierungsarbeiten eine Reihe von Fresken freigelegt wurde. Unter ihnen befindet sich das Deckenfresko des Prunksaales von Stephan Dorffmaister, 1771 signiert. Es steht zu vermuten, dass er auch die weiteren Fresken malte. Das eine Wissenschafts-, Kunst- und Tugendallegorie (Weisheit, nach Augsburger Stichvorlage) darstellende Deckengemälde verweist auf die Funktion des Raumes als Lesekabinett. [Abb. 28] Die Wände waren ebenfalls mit Fresken versehen, der Maler hat aber die Flächen hinter den Bücherschränken ausgelassen.⁵¹



27. Unbekannter Maler: Symbole der Wissenschaften. Deckengemälde des ehemaligen Schreibkabinetts im Grassalkovich-Schloss von Getterle, um 1764.



28. Stephan Dorffmaister: Die Weisheit mit Allegorien der Wissenschaften und Künste. Deckengemälde der Bibliothek im Schloss Wrancsics–Festetichs von Alsóbogát, 1770er Jahre.



Es ist fraglich, welche Folgerungen daraus gezogen werden können. Dürfen wir ikonografische Beobachtungen und die vermutete Existenz eines Raumes, in diesem Fall als möglichen Beweis der Existenz einer Bibliothek, in direkten Zusammenhang bringen?

Ich würde in dieser Frage vorsichtig sein. Der Fall des Schlosses von Edelény im Komitat Borsod ist ein Beweis für die Notwendigkeit der sorgfältigen Prüfung. Hier bestellte das Ehepaar Gräfin Ludmilla Forgách (?–1795) und Graf István Eszterházy (1728–1786, Verwandter des Bischofs von Eger) 1769 lustige Rokoko Wandgemälde vom Zipser Neudorfer Maler Ferenc Lieb sechs Zimmern. Kapelle, Treppenhaus und Prunksaal wurden schon früher mit Stuck geziert. Für den Prunksaal („großes Sommerrefektorium“) ließ der Graf eine Art Ahnengalerie nach Kupferstichen der genealogischen Werke *Mausoleum Regni Hungariae* (von Ferenc Nádasdy herausgegeben, 1664) und *Tropheum Domus Esterhazianae* (von Pál Esterházy, 1700) durch den Pesther Maler Sámuel Horváth malen. Dieser letzte Band befand sich in seiner Bibliothek, ebenso wie das illustrierte Buch *Idea Sapientis* des Jesuiten Antal Vánossi, nach welchem die Embleme in den Fensternischen des herrschaftlichen Schlafzimmers gemalt wurden.⁵² Laut Inventar besaß die Familie kein Bibliothekszimmer, die Anzahl der Bücher war auch nicht hoch (186 Werke, teilweise vom Schwiegervater, dem General Ferenc Forgách geerbt). Der Bestand wurde auch nicht aus dem Angebot des Wiener Verlegers und Buchhändlers Joseph Gerold, der dem Grafen seine Listen, mit zahlreichen Titeln die auf Freimaurerei hinweisend, in dem Jahren 1782 und 1783 zugeschickt hatte, erweitert. Eine Generation später wird jedoch eine „Kleine Bibliothek“ erwähnt, die sich neben dem Oratorium befunden haben soll, wo früher die Gräfin gewohnt hatte, und dessen Plafond mit ihrer eigenen Apotheose geschmückt wurde.⁵³ [Abb. 29] Ihr Sohn fand also die Ikonographie der „guten Regierung“, mit Fama, der Weisheit und Pallas in einer Bibliothek entsprechend. Man könnte also überlegen, ob das benachbarte Gemach, in den Quellen „Gräfinns Kabinet“ genannt, mit der



29. Ferenc Lieb: Allegorie der guten Regierung. Deckenbild des Zimmers der Gräfin Eszterházy, geborene Forgách (der späteren Bibliothek des jungen Grafen Ferenc Dessewffy) im Schloss von Edelény, 1769–70.

Darstellung der vier Erdteilen auf der Decke, [Abb. 30] wirklich als Ankleidezimmer diente – wie angenommen –, oder vielleicht als Lese- bzw. Schreibkabinett – wofür eventuell einige enigmatische Details des Freskos, vor allem zwei „antikisierende“ Porträtmedaillons, sprechen. [Abb. 31] Ohne entsprechende Belege können wir allerdings keine Behauptungen dieser Art anstellen.



143

30. Ferenc Lieb: Die vier Kontinente. Deckenbild im Kabinett der Gräfin Ludmilla Forgách im Schloss von Edelény, 1769–70.

31. Ferenc Lieb: Porträtmedaillon mit Brief in der Fensternische des Kabinetts der Gräfin im Schloss von Edelény, 1769–70.

für die Bekanntmachung ihres Beitrages, vgl. Sélysette Somorjay: Dorffmaister pinxit. A tizenkét hónap körtánca, Johann Evangelist Holzer kompozíciója Alsóbogáton. *Ars Hungarica* 39 (2011), Supplementum, S. 136–140; die Vorlage des Deckenfreskos der Bibliothek ist ebenfalls eine Radierung von Johann Esaias Nilson nach Johann Evangelist Holzer: Das männliche Alter mit dem Bilde der Weisheit. ■ 52. Anna Jávör: Rokokó idill vagy egy rossz házasság képei? Az edelényi

kastély festményeinek programja. *Művészettörténeti Értesítő* 62 (2013), S. 259–271. ■ 53. Magyar Nemzeti Levéltár, Országos Levéltár (Ungarisches Nationalarchiv, Landesarchiv), Budapest, P 88 Familienarchiv Dessewffy, 15. cs. Nr. 38. S. 7–12. (Series Librorum 1783, 1782); Series II. 13. cs. Nr. 16. S. 89; Nr. 26. S. 45 (Erwähnung der „kleinen Bibliothek“); S. 27v, S. 54–55 (Bücherlisten).



JÁNOS JERNYEI-KISS

Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild
 Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften
 im Festsaal des Lyzeums in Erlau

Die Initiative, eine bischöfliche Schule in der Residenzstadt der Diözese von Erlau zu errichten, ging vom Bischof Ferenc Barkóczy aus, der vom Wiener Architekten Joseph Ignaz Gerl die ersten Pläne des Gebäudes erhielt. Barkóczy wurde jedoch 1761 zum Primas von Ungarn berufen, weshalb die Verwirklichung seiner Idee auf seinen Nachfolger in Erlau, Károly Eszterházy wartete. Die Konzeption des Institutes wurde bald großzügig weiterentwickelt und Eszterházy wollte bereits eine moderne Universität mit vier Fakultäten anlegen. Er hatte 1763 die Pläne des monumentalen, zweistöckigen Gebäudes mit Museum, Bibliothek, Festsaal und Sternenturm der Kaiserin/Königin Maria Theresia dargelegt und beantragte die staatliche Anerkennung der Institution als Universität. Sein Gesuch blieb ungehört. Der Bischof hatte dennoch seinen neuen Architekten Jakob Fellner damit beauftragt, das Gebäude zu bauen.¹

Nach Fellners Plänen wurden die Kapelle und die Bibliothek im ersten Stock angelegt und bilden mit dem Festsaal die drei repräsentativen Räume im piano nobile des Gebäudes, die bald darauf mit Deckenbildern geschmückt wurden. Johann Lukas Kracker und sein Architekturmaler, Joseph Zach hatten die Decke des Bibliotheksaals 1778 ausgemalt.² Beide Künstler starben aber unerwartet 1780, weshalb Eszterházy den berühmten höfischen Astronomen in Wien, Maximilian Hell bat, für die Dekoration des Festsaals einen guten Freskomaler zu suchen. Der Astronom stand schon seit Jahren in enger Verbindung zum Bischof und war diesem eine große Hilfe in der Planung und Einrichtung des Observatoriums in Erlau gewesen. Seine Wahl fiel auf Franz Sigrist, der sein Talent bereits in Augsburg und Wien durch meisterhafte Deckenbilder unter Beweis gestellt hatte.

Da das Thema des Freskos im Bibliotheksaal das *Konzil von Trident* war, sollte im Festsaal eine Darstellung der Wissenschaften und der Fakultäten entstehen. Sigrist meldete sich im Mai 1780 zum ersten Mal in Erlau, wo Eszterházy ihm das in groben Umrissen dargelegte Programm des Deckenbildes übergab.³ Der erste bekannte Programmentwurf, der ganz gewiss mit dem Schreiben „Anmerkung vor den Mahler dem Saal in Lyceo zu mahlen“ im Diözesanarchiv zu identifizieren ist, bestimmt in der Deckenmitte die Personifikation der „Vorsichtigkeit Gottes“ und der „Freygebigkeit“, betont aber, dass die Wissenschaften selbst „pragmatisch“, das

■ 1. *Heves megye emlékei*. Szerk.: Dercsényi Dezső; Voit Pál. (Magyarország Műemléki Topográfiája 10.), II. kötet, Budapest 1972, S. 444–466. ■ 2. Jávora Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2004, 141–148.

■ 3. Über die Ikonographie des Deckenbildes: Jernyei-Kiss János: *Recentior Philosophia*, A bölcsészeti fakultás ábrázolása Franz Sigrist egri

mennyezetképén, in: *Ez világ mint egy kert... "Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Hg. v. Orsolya Bubryák. Budapest, 2010, 671–684. Ludányi Gabriella: Az épület freskói. in: *Az egri Domus Universitatis és Liceum: oktatás, tudomány, művészet, 1763–2013*. Szerk. Petercsák Tivadar. Eger, Liceum, 2013, 71–109.

heißt in der Praxis und nicht allegorisch gezeigt werden sollen.⁴ Für Sigrist, der bisher bloß kirchliche und repräsentative höfische Aufträge bekommen hatte, war diese Aufgabe ganz neu. Wie Kracker, der drei Jahre zuvor mit der Darstellung des Konzils von Trident Schwierigkeiten hatte,⁵ musste auch Sigrist zu seinem Thema Nachforschungen anstellen, um es entwerfen zu können. Der Maler suchte in Wien Kupferstiche mit den Darstellungen der Wissenschaften und Künste und ließ sie Eszterházy in Erlau zukommen. Die Meinung des Bischofs ist in der Schrift „*Pro Memoria*“ zu lesen,⁶ in der er seine Forderung nach einer „*pragmatischen*“ Darstellung bekräftigt. So sei die Architektur nicht mit nackten Putten, sondern mit einem großen Gebäude mit Handlanger an der Arbeit darzustellen, die Skulptur nicht als eine Aktfigur, sondern als ein Lehrmeister in deutscher Tracht mit ungarischen Jungen bei der Arbeit. Diese Szenen wurden schlussendlich doch nicht realisiert, dennoch sind die Anweisungen charakteristisch und wurden im Werkprozess als Grundsatz beachtet. Diese Schrift sendete Sigrist auch an János Madarassy, den ersten Astronomen des Lyzeums,⁷ um von ihm einen Rat bezüglich der Darstellung der Sternkunde, also der astronomischen Beobachtung und ihrer Instrumente einzuholen. Wie wir sehen werden, ergab gerade die Konsultation von Madarassy oder etwaiger anderer Wissenschaftlern in Wien die wichtigste Neuerung am Werk. In seiner Notiz hatte Eszterházy zudem vorgeschrieben, die Wissenschaften so darzustellen, „wie diese in Wienn vor gestellt und gebildet seint“. Höchstwahrscheinlich war damit das von Gregorio Guglielmi gemalte Deckenbild des Festsals der Wiener Universität als allgemeines Vorbild gemeint.

Eine weitere bedeutende Quelle ist auch der Vertrag,⁸ der den Maler zur Beratung mit Wissenschaftlern verpflichtete. Er geht dabei auch auf die Frage der Darstellung der *Septemvir* altafel ein und weist Sigrist an, deren Sitzung – die in der Gruppe der Jurisprudenz umgesetzt werden sollte – mit eigenen Augen zu beobachten.

Das bisher angeführte Material veranschaulicht nicht nur die Novität des Bildprogramms, sondern auch den Fakt, dass der Auftraggeber und der Maler (mit der Hilfe der Wissenschaftler) gleichermaßen bedeutende Rollen im Entwurf der Bildthemen spielten. Das reiche Quellenmaterial der von Eszterházy bestellten Freskendekorationen lässt die Anfangsstadien und die volle Entfaltung der Bildprogramme erkennen.⁹ Seine ursprünglichen Ideen waren oftmals zu literarisch oder kaum darstellbar. So wurde der Maler zum aktiven Gestalter der Konzepte, wodurch der Programmentwurf und das vollendete Werk voneinander bedeutend abweichen.¹⁰ Zahlreiche Elemente der geplanten Szenen wurden auch auf dem Deckenbild des Festsals in Erlau ausgelassen oder wesentlich umwandelt.

■ 4. Valószínűleg azonos az „Anmerkung vor den Mahler dem Saal in Lyceo zu mahlen“ elnevezés programvázlattal, amelyet a püspök eredetileg Krackernek szánt: Szmrécsányi Miklós: *Eger m vészteröl.* Budapest, Stephaneum Nyomda Rt., 1937, 254. Nr. 5, Matsche – von Wicht, Betka: Franz Sigrist 1727–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts. Weissenhorn, Anton H. Konrad, 1977, 186, Nr. XXXIII. ■ 5. Jávör 2004 (Anm. 2) S. 143. ■ 6. Szmrécsányi 1937 (Anm. 4) S. 254, Nr. 6, Matsche–Von Wicht 1977 (Anm. 4) S. 186, Nr. XXXV. ■ 7. Über Madarassy: Bevilacqua-Borsody Béla: A galánthai gróf Eszterházy

Károly egri püspök által alapított egri egyetemi csillagvizsgálójának története. Stella 4 (1929), S. 101–143, hier: S. 110–121. ■ 8. Szmrécsányi 1937 (Anm. 4) S. 255, Nr. 7. ■ 9. Kapossy János: A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei. Budapest 1922; Pigler Andor: A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Budapest 1922. ■ 10. Jávör 2004 (Anm. 2) S. 141–143; Jernyei-Kiss János: Maulbertsch és a tragikus festészet. A pápai plébániatemplom Szent István vértanú történetét ábrázoló mennyezetképei. Művészettörténeti Értesítő, 61. (2012), S. 197–205.

In der Mitte der Komposition strahlt das Licht Gottes aus. Die Gruppen der vier Fakultäten sind auf den umlaufenden Podien am Rand der Decke platziert [Abb. 1]. Diese Disposition erinnert an die Lösung von Guglielmi. Die schweren Architekturkulissen wurden aber weggelassen: Sigrist's Figuren stehen auf niedrigen Postamenten, wodurch sie leicht zu überblicken sind.



147

1. Franz Sigrist: *Die vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsaals.

An den Langseiten der Decke stellte Guglielmi die Theologie und die Jurisprudenz an erster Stelle dar, während Sigrist hier die Philosophie abbildete. Eine ähnliche Rangerhöhung der Philosophie ist bereits am Deckengemälde von Johann Wenzel Bergl im Wiener Augustiner Lesesaal zu beobachten, wo ihr Primat durch die Architekturkulissen betont wurde. Bei Guglielmi und Bergl mischen sich die Elemente der Wirklichkeit unter die Allegorie, realen Handlungen unter die Personifikationen. Bergl positionierte sogar Porträts zwischen die Idealköpfe, z. B. Vertreter der Malerei (mit seinen eigenen Zügen), oder der Astronomie (in den Bildnissen der Ordensbrüder).

Sigrist vermied die Porträtdarstellung. Aus seinen früheren Werken sind höchstens mit ungarischen Knebelbart charakterisierte Idealköpfe, bzw. mehr oder weniger realistische Typen als Darsteller der Wissenschaften bekannt. Die transzendente Welt und der allegorisch-symbolische Apparat sind nicht ganz verschwunden. Nach der emblematischen Tradition des Barocks knüpfen sich *Grisaille*-Medaillons mit Sinnbildern bzw. biblischen Szenen an die Fakultäten, so das Gebäude der Kirche an die Theologie, Josue als Reiter an die Philosophie, der barmherzige Samariter an die Medizin und das salomonische Urteil an die Jurisprudenz. Die Verbindung mit dem Überirdischen und die irrealen Addition der verschiedenen Zeitebenen kennzeichnet die Gruppe der Theologie, in der die Vertreter des alten und neuen Bundes, Moses, Aaron und die Kirchenväter abgebildet wurden. Allerdings steht auch hier die Vorlesung für die Seminaristen, also eine zeitgenössische Szene, im Mittelpunkt.

2. Franz Sigrist: *Allegorische Gruppe mit der Personifikation der Freigebigkeit und der Großmut, die Astronomie, die Geographie/Kartographie aus der Darstellung der vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsaals.



Eine kleine allegorische Gruppe schwebt über der Philosophie, die Attribute der Personifikationen folgen zumeist die *Iconologia* von Cesare Ripa [Abb. 2]. In der Mitte sitzt die schon im ersten Programmentwurf erwähnte Freigebigkeit, aus ihrem Füllhorn fallen aber nicht nur Münzen, eine Kette mit Medaillon und eine Krone (wie bei der Figur „Liberalità“ von Ripa¹¹), sondern auch die Signa der Wissenschaften, Bücher, eine Armillarsphäre, eine Landkarte und ein Spiegel. Sie wird von der mit Lorbeerkrantz gekrönten Großmut begleitet, die – nach der Beschreibung der „Magnanimità“ von Ripa – auf ihrem Kopf eine Krone trägt in in ihrer Hand ein Zepter hält, wobei die Krone für ihre edlen Gedanken, das Zepter aber für deren Wandelbarkeit steht.¹² Über ihnen fliegt Fama als Botin ihres Schaffens. „Il grido universale“ der Trompete von „Fama bouna“, so Ripa, „sparso per gl’orecchie degl’huomini“, die weißen Flügel sind ein Symbol der Makellosigkeit und der Schnelligkeit der frohen Botschaft.¹³

Die nackten Putten, die auf Instrumenten spielen oder deren Wirkung veranschaulichen, sind häufige Protagonisten der barocken Wissenschaftsallegorien. Wie die Quellen beweisen, wollte Eszterházy ähnliche Figuren hier nicht malen lassen. Die Tugendgruppe erforderte aber von der Komposition her eine himmlische Begleitung, so tragen Kinder von zwei Seiten Attribute der Architektur.

Die allegorische Darstellungsweise beschränkt sich in der Gruppe der Jurisprudenz auf die Figur der Iustitia, die aber als Statue in der irdischen Welt steht und so über die Sitzung der *Septemvir* altafel wacht.

■ 11. Cesare Ripa: *Nova Iconologia*. Padova 1618, S. 309. ■ 12. Ebda S. 317. ■ 13. Ebda S. 172. ■ 14. Hans-Joachim Zimmermann: *Der Triumph der Akademie: eine allegorische Komposition von Charles Le Brun und ihr historisches Umfeld*. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1988/3.) Heidelberg 1988; Barbara Holländer: *Die enzyklopedische*

Ordnung des Wissens in bildlichen Darstellungen. In: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Hg. v. Hans Holländer. Berlin 2000, S. 163–179. ■ 15. Kelenyi B. Ottó: *Eszterházy Károly gróf egri püspök csillagvizsgálójának könyvtára és az egri asztronómusok működése*. Stella, 5 (1930) S. 22–38.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Sigrist in diesem Werk die Hauptrolle der Mitwelt zugeteilt hatte. Die Kleidungen, die Geräte, die Instrumente und Handlungen sind meist zeitgenössisch, die Szenen erwecken den Eindruck der Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit. Dies bedeutet natürlich nicht, dass alle Einzelheiten dieses lebendigen und farbenfrohen Tableaus der Wissenschaften nach der Natur gemalt wurden. Begriffe mit konkreten Handlungen zu veranschaulichen war eine alte Tradition der monumentalen Malerei der Neuzeit. Die Lebensnähe durch alltägliche Figuren und Szenen wurde in der Gattung gerade in der jüngsten Vergangenheit zu einer neuen Anforderung. Die allegorischen Deckenbilder von Guglielmi in der Großen Galerie des Schlosses Schönbrunn dürften für Sigrist die wichtigste Inspiration für die Darstellung lebhafter Handlungen in monumentalen Kompositionen gewesen sein. So deutet beispielsweise die Verwandtschaft der szenischen Details der Gruppen um den Tisch und um den Globus der Deckenbilder in Schönbrunn und Erlau auf die intensive Auseinandersetzung Sigrists mit dem Werk von Guglielmi hin. Zahlreiche Bildelemente, die natürlich und unmittelbar wirken, folgen genauen Vorbildern: so zum Beispiel die Darstellung einer Obduktion mit dem Motiv eines abgetrennten Beines, die eindeutig Guglielmis Szene auf dem Deckenbild der Alten Universität nachempfunden ist, oder aber die Gruppe der Soldaten mit Plan und Modell einer Festung, die der Malerei Daniel Grans' in der Wiener Hofburg ähnelt.

Sigrist vertiefte sich in die ikonographische Tradition der Wissenschaftsdarstellungen und fand in den Sammlungen der Akademie und der Bibliotheken in Wien mehrere graphische Vorbilder. Besonders die allegorischen Kompositionen der französischen Stecher (Sébastien Leclerc, Charles Nicolas Cochin d. J. oder Bernard Picart), ihre Titelbilder und Thesenblätter, dienten als moderne Vorlagen, bei denen die Personifikationen von verschiedenen Experimental- und Messapparaten, bzw. Anschauungstafeln begleitet werden [Abb. 3, 7].¹⁴ Das Deckenbild, vor allem die Darstellung der Philosophie, zeigt auch, dass der Maler tatsächlich von Wissenschaftlern instruiert wurde. Die neuesten Fachbücher und deren Illustrationen waren ihm bekannt.

Dieser Teil des Freskos gliedert sich in neun Gruppen. Die frühen Programmentwürfe bestimmten auch die Darstellung der Malerei, der Zeichenkunst oder der Bildhauerei, gingen also von der traditionellen Aufteilung der Künste und der Wissenschaften aus. Schlussendlich jedoch wurden die modernen Naturwissenschaften bevorzugt, weshalb sechs der Gruppen zu diesem Bereich zählen, während hingegen die Historik als Altertumskunde bzw. als Heraldik und Sphragistik nur in den kleinen Gruppen am Rande dargestellt sind. Auch die Kriegskunst – die vormals eine bedeutende Rolle hatte – bleibt hier ganz im Hintergrund. Das Neue liegt aber nicht nur in der Zusammenstellung der Themen, sondern im *Darstellungsmodus* und in der Auswahl der Vorbilder gewisser Szenen.

Die zentrale Position des Priesters mit Teleskop im Fries der Philosophie bringt wohl zum Ausdruck, welche wichtige Rolle die Astronomie in der Universitätskonzeption Eszterházy's gespielt hatte [Abb. 2]. Die *Specula* wurde bis 1776 vor allen anderen Abteilungen mit zeitgemäßen Instrumenten und eigener Bibliothek ausgestattet.¹⁵ Der Bischof dürfte auf diesen vorzüglichen, in London bei Dollond und Arnold gekauften astronomischen und optischen Apparat stolz gewesen sein, denn Sigrist stellte den Tubus, die Standuhr, das Mikroskop, das Thermometer und andere naturgetreu, fast schon als technische Zeichnung dar.



3. Roger de la Rochefoucauld:
*Der adjuvante theses philosophicae
propugnabatur*. Paris, Jacques
Quillau, 1707.



5. Louis Charles Dupain de Montesson: *L'Art de Lever les Plans*. Paris, 1775, Titelblatt mit der Darstellung der Feldmessung.

Für Eszterházy sollte die Disziplin der Sternkunde die Modernität der geplanten Universität in internationalen wissenschaftlichen Kreisen beweisen, da diese die enge Zusammenarbeit von Observatorien auf der ganzen Welt bedurfte. In diesem Kreislauf wurde auch die Sternwarte in Erlau integriert, ihre Beobachtungen und Messungen in den Wiener *Ephemerides Astronomicae* regelmäßig publiziert. Daneben teilte der Bischof die Ansicht, dass die Astronomie direkt zum allgemeinen Wohl beitragen kann. Die Gruppen der Feldmessung und der Kartographie veranschaulichen auf dem Bild die *praktische* Verwendung der astronomischen Messungen. Ein junger Gardeoffizier, ein Priester, die Kartographen in deutscher und ungarischer Tracht demonstrieren die geographische Entfernungsmessung auf einer Karte und auf einem Globus.

Die Geodäten haben ein eigenes Podium auf der linken Seite [Abb. 4]. Der Graphometer vor dem Ingenieur, die Messkette und die Waagelatte mit rotem Kreuz in den Händen der helfenden Bauern sind die charakteristischen Instrumente der Feldmessung, die beim Sockel durch einen Zirkel, einen Jakobsstab und fertigen, gerahmten Karten ergänzt werden. Während das Element der Entfernungsmessung in der Ikonographie der Geographie ein häufiges ist, wurde Sigrist bei der Szene der Feldmessung von neuen Quellen inspiriert, wie die Illustrationen der geodätischen Bücher und die Randbilder der Karten, die die Arbeit auf dem Feld, die Messungsverfahren [Abb. 5] oder die Instrumente zeigen, verdeutlichen. Diese Bildelemente – die sich an das Medium der wissenschaftlichen Anschauungstafeln knüpfen – wirken sehr neuartig in der Welt der Deckenmalerei, die grundsätzlich von heroischen, erhabenen Ausdrucksformen geprägt ist.

4. Franz Sigrist: *Die Altertumskunde, die Kriegskunst, die Geodäsie, die Physik (Elektrizitätslehre) aus der Darstellung der vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsaa.



■ 16. Fodor Ferenc: Magyar vízimérnöknek a Tisza-völgyben a kiegészítés korái végzett felmérései, vízi munkálatai és azok eredményei. (Budapesti Műszaki Egyetem Központi Könyvtára, Műszaki Tudománytörténeti Kiadványok 8.) Budapest 1957, S. 5–13. ■ 17. Siehe Anm. 4. ■ 18. Sabine Krifka: Schauexperiment – Wissenschaft als belehrendes Spektakel. in: Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16.

bis zum 19. Jahrhundert. Hg. v. Hans Holländer. Berlin 2000, S. 773–788. ■ 19. Pierre Chaunu: La Civilisation de l'Europe des Lumières. Paris 1971, S. 198. ■ 20. Werner Busch: Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Frankfurt am Main 1986; Thomas Fink–Philipp Weiss: Machina Boyleana – Joseph Wright of Derbys „Experiment mit der Luftpumpe“ im Licht des 17. Jahrhunderts. kunsttexte.de, 1 (2001), S. 1–13. (www.kunsttexte.de).

Der Astronom, die Kartographen und die Geometer stellen gemeinsam die zeitgemäße Geodäsie dar, die auf der astronomischen Bestimmung der geographischen Breite und Länge sowie auf der Triangulierung basiert. Die Ausbildung der heimischen Geodäten war eine dringliche Aufgabe in Ungarn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem wegen des Problems der Flussregelung. Das ganze Land, vor allem aber die Theißgegend, war aufgrund der ungesunden Wasserwelt für die Landwirtschaft weitgehend ungeeignet.¹⁶ Eszterházy sah sich als Bischof, Obergespann und Grundbesitzer mit diesem Problem direkt konfrontiert. Die Flussregelungen und die hydrotechnischen Arbeiten in den Kammergütern und transdanubischen Landbesitzen der Familie Eszterházy waren erfolgreich und unterstrichen die Rolle der technischen Fachleute. Der Bischof wollte daher in Erlau die Ingenieurausbildung ausbauen und kaufte daher für die Bibliothek die modernste Fachliteratur der Geodäsie an, unter anderem Werke von Pierre Louis Moreau de Maupertuis, Pierre Bouguer, Christoph Maire, Johann Friedrich Penther und Johann Helfenzrieder.

Die Frage der Flussregelung spiegelt sich im früheren Programmentwurf des Deckenbildes in einer Darstellung der Abzapfung der Moraste wider,¹⁷ die jedoch schlussendlich nicht realisiert wurde. Dennoch nehmen die geographischen Disziplinen eine bedeutende Rolle im ikonographischen Programm ein.

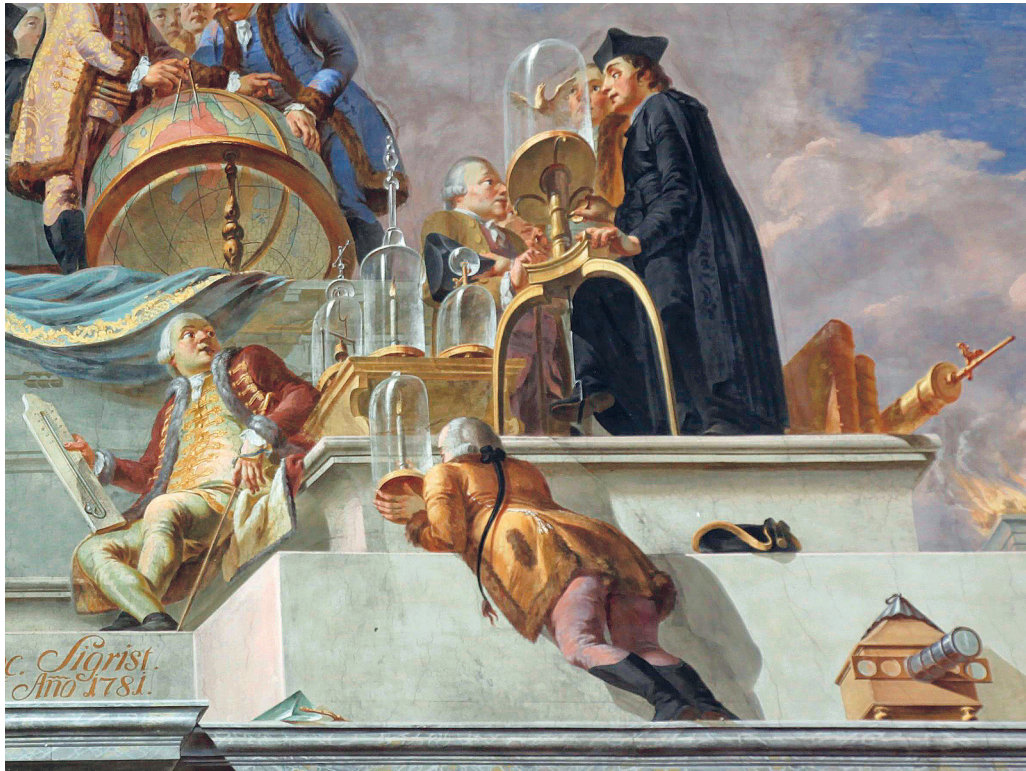
Die bislang unbehandelten Figurengruppen repräsentieren die Experimentalphysik. Hinter den Feldmessern ist eine Szene zu sehen, deren Elemente auf Illustrationen in Lehrbüchern der Elektrizität oft zu finden sind [Abb. 4]. Der Gehilfe auf der linken Seite windet das Laufwerk einer reibungselektrischen Maschine, auf dem Tisch steht die sog. Leidener Flasche, die älteste Form des Kondensators für die Speicherung elektrischer Ladung. Der Junge auf der rechten Seite ergreift die Kette der Flasche mit seiner rechten Hand, um den Strom durch seinen eigenen Leib zu leiten und ruft mit der Metallstange in seiner Linken eine elektrische Entladung hervor. Solche Experimente wurden nicht nur hinter verschlossenen Türen der Laboratorien durchgeführt oder in Fachbüchern beschrieben. Im „Jahrhundert der Lichter“ war es in ganz Europa Brauch, öffentliche Demonstrationen dieser Art zu veranstalten. Vor allem die Produktionen des Jesuiten Jean Antoine Nollet, die die Kraft der Reibungselektrizität spektakulär veranschaulichten, waren in der Mitte des Jahrhunderts weltberühmt.¹⁸

Die Luft- und Vakuumexperimente, die Sigrist auf der rechten Seite des Frieses abgebildet hatte, waren auf ähnliche Weise beteiligt sowohl an der Entwicklung der Physik, als auch an der „wissenschaftlichen Evangelisation“ der Gesellschaft.¹⁹ Die Szene demonstriert die Prozesse im luftleeren Raum der Vakuumglocke: die Klingel bleibt stumm, die Flamme glimmt aus, die Tiere ersticken [Abb. 6]. Der mit dem Tode ringende oder tote Vogel in der Vakuumglocke wurde zum emblematischen Bild der modernen Wissenschaft im 18. Jahrhundert (Abb. 7), wie das Frontispiz der *Encyclopédie* (Nicolas Cochin d. J., 1776) oder das berühmte Gemälde von Joseph Wright of Derby (1768, London, National Gallery), das durch die Experimente Robert Boyles inspiriert wurde,²⁰ zeigen.

Die charakteristischen Werkzeuge der Optik, das Prisma und die *Laterna Magica* stehen *trompe l'oeil*-artig auf dem Gesims. Die sehenswerteste Darstellung der Disziplin ist wohl das Experiment mit dem Parabolspiegel [Abb. 8], der die Sonnenstrahlen an einem Punkt sammelt und dadurch Zündstoff entflammt. Das Vorbild war zweifelsohne der Stich von Nicolas

152

6. Franz Sigrist: *Vakuumexperimente*
aus der Darstellung der vier Fakultäten,
1781–1783. Erlau, Lyzeum,
Deckenfresko des Festsaals.



7. Sébastien Leclerc: *Académie Royale
de Peinture et de Sculpture*, Radierung
von Charles Nicolas Cochin père, Detail,
1698. London, British Museum,
Inv. 1917,1208.71.271.





153

8. Franz Sigrist: *Experiment mit einem Parabolspiegel, die Heraldik und Sphragistik aus der Darstellung der vier Fakultäten*, 1781–1783. Erlau, Lyzeum, Deckenfresko des Festsals.



9. Charles Nicolas Cochin
L'Optique [Die Optik], 1737.



Cochin d. J. aus der Serie der Wissenschaftsdarstellungen von Jacques de Lajoüe für den Duc du Picquigny [Abb. 9].²¹

Gerade die letzten Szenen führen den Betrachter an die aktuellsten Themen der zeitgenössischen Naturwissenschaften heran. Die bahnbrechenden Vakuumexperimente von Joseph Priestley im Jahre 1774 und die Entdeckungen von Lavoisier im darauf folgenden Jahr führten zur Etablierung einer neuen autonomen Disziplin, der Chemie.²² Auch die Bedeutung von Brenngläsern ist erst im Zusammenhang mit Experimenten, die auf Hitze basieren, zu erklären.²³

Sigrist stellte das Werk Ende 1781 fertig. Im selben Jahr begann Eszterházy mit dem Ausbau der Universitätsbibliothek: zahlreiche Bücher wurden für den Unterricht unter Konsultation der Professoren erworben. Die Instruktionen der Wissenschaftler, die Abbildungen und Beschreibungen der Fachbücher waren auch für das Deckenbild von Sigrist bestimmend und so stellt sein Werk die bildliche Umsetzung der Idee der modernen universitären Lehre dar.

■ 21. Marianne Roland Michel: *Lajoüe et l'art rocaille*. Neuilly-sur-Seine 1984, S. 45–47, S. 187–190. Kat. P. 12–24. ■ 22. Arthur Donovan: *Antoine Lavoisier, science, administration, and revolution*. Cambridge 1996, S. 137–145. ■ 23. Ebda S. 97–99.



DOINA HENDRE BÍRÓ

Le décor de la bibliothèque et de l'observatoire
astronomique fondés par le comte Ignác Batthyány,
évêque de Transylvanie, à la fin du XVIII^e siècle

Pendant la partie pacifique du XVIII^e siècle, parallèlement à la reconstruction des villes détruites au cours des guerres contre les Turcs, de somptueux bâtiments ecclésiastiques ont été restaurés ou érigés en Hongrie et en Transylvanie, symbolisant la force du renouveau catholique. Dans ce contexte, les bibliothèques devenaient parties indispensables des palais et des résidences des évêques. On notera parmi les fondateurs des bibliothèques les noms de l'archevêque d'Esztergom le prince-primat József Batthyány, et des évêques de Eger, Károly Eszterházy, de Transylvanie, Ignác Batthyány, de Pécs, György Klimó, et de Nagyvárád, Adam Patachich (1717-1784), plus tard archevêque de Kalocsa. À Eger et à Alba Carolina, ont été en outre fondés des observatoires astronomiques, et des écoles supérieures à Eger et à Pécs. Tous voulaient non seulement devenir des « passeurs culturels »¹, mais aussi voir leurs bibliothèques s'imposer comme des institutions ouvertes pour la recherche scientifique. Si on observe la liaison étroite entre les démarches de Batthyány à Alba Carolina et de Károly Eszterházy à Eger, il faut aussi constater des similitudes avec les deux autres fondateurs de bibliothèques en Transylvanie². Une chose est évidente : les nobles, indépendamment de leur fortune, gardèrent tout au long du XVIII^e siècle un goût vif pour les choses de l'esprit. Pour eux, l'accumulation des livres a été toujours perçue comme une richesse à la fois matérielle et spirituelle³.

Notre bibliothèque part d'un noyau de livres rassemblés par Ignác Batthyány pendant son séjour d'études à Rome. S'y ajoutèrent les acquisitions faites pendant les quinze années passées à Eger en tant que chanoine et grand prévôt. Il s'agit d'exemplaires provenant en partie de couvents supprimés en Bohême, en Hongrie royale, en Bavière et en Basse-Autriche, en partie achetés sur ses frais. Un exemple est donné par l'achat de la collection du cardinal-archevêque de Vienne, Christophoro Migazzi, soit plus de 8 000 volumes, dont des incunables et des manuscrits, parfois de très grande valeur⁴.

1. Frédéric Barbier, « Les nobles comme "passeurs culturels" en Europe au XVIII^e siècle », dans les Actes du symposium international : *Le Livre. La Roumanie. L'Europe*, 4^e édition, Bucarest-Sinaia, 2011, tome 1 : *Les Bibliothèques de la noblesse*, București, 2011. ■ 2. Il s'agit de la bibliothèque fondée à Sibiu par le gouverneur de Transylvanie, le baron Samuel von Bruckenthal, et de celle fondée à Marosvásárhely, par le comte Samuel Teleki. ■ 3. István Monok, « Esterházy Pál könyvtára és olvasmányai » [La bibliothèque et les lectures de Paul Esterházy], dans *Arisztokrácia, művészetek, mecenatúra. Az Esterházy-család* [L'aristocratie, la culture et le mécénat. Les Esterházy], Keszthely,

Kastélymúzeum (Kastélykonferenciák, III.), 2005, p. 91-101. *Id.*, « Zrínyi Miklós könyvtára és a többi horvátországi magángyűjtemény a 17. században » [La bibliothèque de Nicolas Zrínyi et d'autres collections disparates de la Croatie au XVII^e siècle], dans *Adalékok a 16-20. századi magyar művelődéstörténetéhez*, Budapest, OSZK, 1987, p. 55-63 (« Bibliográfiai összefoglalás »). *Id.*, *A Magyarországi főnemesség könyves műveltsége a XVI-XVII. században* [La culture livresque de l'aristocratie hongroise : thèse de doctorat de l'Académie des sciences de Hongrie], Budapest, 2011, p. 10. ■ 4. Au premier rang, l'Évangélaire de Lorsch, manuscrit carolingien de IX^e siècle.

L'installation de la bibliothèque du *Batthyaneum* renvoyait pour Ignác à un idéal de vie, même si certains chercheurs n'y ont vu que l'effet de ses études et de ses lectures favorites, voire de son érudition, et d'autres, celui de son orgueil d'aristocrate fortuné, obligé d'avoir une bibliothèque du fait de ses fonctions et de son rang, et pour s'inscrire dans la tendance du siècle. La plupart des travaux relèvent de l'histoire du livre et des manuscrits, avec des introductions stéréotypées rédigées à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle par des chercheurs comme Veszely, Varjú et Bíró⁵. Chacune de ces suppositions peut être vraie, mais la démarche d'Ignác se révèle bien plus complexe, comme le montre Zsigmond Jakó suite au dépouillement de sa correspondance et à la reconstitution du parcours scientifique et professionnel de l'évêque⁶. L'architecture extérieure du bâtiment de l'ancienne église des Trinitaires a fait l'objet de deux études publiées en 1975⁷ et 1979⁸, tandis que l'architecture intérieure, telle qu'elle était au lendemain de la suppression de l'ordre, a fait récemment l'objet d'une riche étude par Zsolt Kovács⁹. Les études concernant la décoration et l'aménagement de Batthyány ont été en revanche peu approfondies. Néanmoins, András Kovács a publié les résultats de sa recherche sur l'observatoire astronomique en 1992¹⁰, tandis que Jacob Mârza, a donné une brève description de la *Aula Magna* en roumain en 1983¹¹, description reprise en français en 2011.

Le temps est venu d'offrir des informations plus détaillées et plus précises, soutenues par une argumentation appuyée sur les documents d'archives et sur l'analyse artistique. Il s'agit de comparer les deux locaux de l'*Institutum Batthyanianum*, la *Aula Magna* de la bibliothèque et l'observatoire astronomique. Mais, avant de faire connaître le rôle de l'évêque fondateur dans son diocèse de Transylvanie et dans un cadre européen élargi, reprenons quelques-unes des conclusions des chercheurs précédemment cités, pour y ajouter ensuite les résultats de nos propres travaux.

IGNÁC BATTHYÁNY MÉCÈNE

Le comte Ignác Batthyány, abbé de Ják, chanoine et grand prévôt de Eger, puis évêque de Transylvanie de 1780 à sa mort (1798), descendait d'une ancienne et prestigieuse famille de magnats détentrice de très vastes propriétés. Ses études à Pest, Nagyszombat, Graz et Rome, couronnées par le titre de docteur du *Collegium Germanicum et Hungaricum*, ses recherches

■ 5. Károly Veszely, *Batthyány Ignác és általa Károly-Febérvárt ádópitott intézet* [Ignác Batthyány et son Institut fondé à Alba Carolina], Kolozsvár, 1861 (« Gyulafehérvári füzetek », 1). Elemér Varjú, « A Gyulafehérvári Batthyány könyvtár » [La bibliothèque du Batthyaneum d'Alba Carolina], dans *Magyar könyvszemle*, 7, 1899-1901. Vencel Bíró, « Gróf Batthyány Ignác » [Le comte Ignác Batthyány] dans *Erdélyi Múzeum*, n° 1-2, 1941. ■ 6. Zsigmond Jakó, « A Batthyaneum könyvtár történetéből » [Histoire de la bibliothèque du Batthyaneum], dans *Könyvszemle*, XIII, n° 3, 1969 ; Id., *Batthyány Ignác, a tudós és a tudomány szervező* [Ignác Batthyány, le savant et le créateur des sciences], Kolozsvár, Erdélyi Múzeum, 1991, p. 76-99. ■ 7. Ioan Șerban, « Despre arhitectura fostei biserici trinitariene (azi Biblioteca Batthyaneum) din Alba Iulia » [Sur l'architecture de l'ancienne église des Trinitaires (aujourd'hui bibliothèque du Batthyaneum) d'Alba Carolina], dans *Apulum*, XIII, 1975, p. 373-385. ■ 8. Ioan Șerban, « Edificiul Batthyaneum la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Adenda la un studiu privind

arhitectura fostei biserici trinitariene » [L'édifice du Batthyaneum à la fin du XVIII^e siècle. Addenda d'une étude concernant l'architecture de l'ancienne église des Trinitaires], dans *Apulum*, XVII, 1979, p. 477-487.

■ 9. Zsolt Kovács, « A Gyulafehérvári Trinitárius Templom és Rendház egykori berendezése » [L'aménagement intérieur et le fonctionnement de l'église des Trinitaires d'Alba Carolina], dans *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*, Kolozsvár, 2011, p. 197-219. ■ 10. András Kovács, « Observatorul astronomic Batthyaneum de la Alba Iulia : un program decorativ puțin cunoscut » [L'observatoire astronomique du Batthyaneum d'Alba Carolina : un projet décoratif peu connu], dans *Ars Transilvaniae*, II, 1992, p. 30-46. ■ 11. Iacob Mârza, « Un tezaur al culturii europene in Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia » [Un trésor de la culture européenne dans la bibliothèque du Batthyaneum d'Alba Carolina], dans *Secolul XX*, n° 272-274 (8-10), 1983.



1. Façade centrale de
la bibliothèque du Batthyaneum.



dans les archives et les bibliothèques romaines, ses voyages de formation et l'enseignement de ses professeurs et mentors, ont fait de lui un savant, un historien, un paléographe et un astronome. À la base de sa carrière ecclésiastique et de sa vision économique se trouve sa famille, dont il a reproduit le modèle. Il nous semble nécessaire de proposer d'abord une étude de ses idées en matière d'économie, car il a géré la prévôté de Eger comme un domaine familial et le diocèse de Transylvanie comme un majorat^{11 bis}.

158

Dès son arrivée en Transylvanie, parallèlement à ses devoirs envers ses fidèles, Batthyány engagea des travaux de restauration du palais épiscopal d'Alba Carolina, sur la façade duquel il fit encastrier son blason. Peu après, il dut contribuer à des restaurations considérables de la cathédrale Saint-Michel, ravagée par un incendie : remplacer le maître-autel, l'orgue¹² et l'ambon, et installer les stalles des chanoines ornées de sculptures en bois dorées, le tout dans le style relevant du baroque tardif. Après avoir enfin réussi à obtenir l'église des Trinitaires, un bâtiment qu'il convoitait depuis 1783, il y établit son futur institut, selon un projet ambitieux. Il y engagea des travaux de longue durée, avant d'y créer un observatoire astronomique et un atelier de typographie, puis d'y aménager sa riche bibliothèque¹³.

■ 11 bis. Le majorat consiste en l'union de biens mobiliers et immobiliers. Les Habsbourg permettaient aux familles de premier rang de constituer des majorats, avec l'accord du monarque, selon la loi IX de 1687, actualisée en 1723. ■ 12. L'orgue a été remplacé en 1877 par l'instrument actuel, qui est l'œuvre d'István Kolonics : József Ujfalusi, *ouvr. cité*, p. 38. ■ 13. Victor Neumann, *Tenta ia lui homo europaeus. Geneza spiritului modern în Europa centrală și de sud-est* [La tentation de l'homo europaeus. La Genèse de l'esprit moderne en Europe centrale et du Sud-Est], Bucuresți, 1991, p. 118-128. ■ 14. L'ordre de la Très Sainte Trinité pour la rédemption des captifs, dit ordre des Trinitaires, ou Mathurins, « est un ordre religieux catholique fondé en 1194 à Cerfroid par les Français saint Jean de Matha et saint Félix de Valois, à l'origine pour racheter les chrétiens prisonniers des Maures. C'est la plus ancienne institution officielle de l'Église catholique romaine consacrée au service de la rédemption sans armes à la main. Aujourd'hui ils aident les prisonniers et les captifs de toutes sortes » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_des_Trinitaires). ■ 15. *Dictionnaire des ordres religieux, ou Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires et des congrégations séculières de l'un et de l'autre sexe, qui ont été établis jusqu'à présent*, éd. abbé Migne, Petit-Montrouge, 1847-1863, tome III, p. 715. ■ 16. Maisons des Trinitaires fondées entre 1688 et 1748 : Vienne (1688), Illava (1695), Presbourg (1697), Prague (1707), Nagyszombat (1712), Komárom (1714), Alba Carolina (1716), Eger (1717), Nándorfehérvár (1718), Constantinople (1723), Zášová (1724), Óbuda (1738), Makkosmária (1749). ■ 17. Historien de l'ordre des Trinitaires, recteur de Saint-Thomas in Formis à Rome. ■ 18. Thierry Knecht, *Les Religieux trinitaires déchaussés dans les États héréditaires des Habsbourg, du Siège de Vienne*

à l'érection de la province de Saint Joseph (1683-1727) (www.trinitarian-history.org/studies/studies.htm). ■ 19. L'étude de Knecht, publiée dans *Les Cahiers du CERCOR*, 4 (1995), p. 3-41, a été reprise par Zsolt Kovács. ■ 20. Zsolt Kovács, *ouvr. cité*, p. 199, note 14 [notre traduction en français]; *Annalium*, p. 688-690 ; Ioan Șerban, « Despre arhitectura... », *ouvr. cité*, p. 374-375 ; *Protocollum caput VII : « De initio fabricae fuis nostrae Ecclesiae »* (le cartouche baroque contient le texte). Kovács indique qu'après la pose de la dernière pierre, le 3 septembre 1736, ont commencé les travaux d'aménagement intérieur. ■ 21. Nicolae Sabău, « Alcuni maestri italiani nella transilvania del Settecento », dans *Ars Transilvaniae*, II, 1992, p. 5-28. En 1720, Quadro a aidé les Trinitaires à obtenir les jardins et les vergers dans la ville basse (passés par la suite à l'évêque Batthyány) et, en 1727, peu de temps avant sa mort, il a offert en don à l'église une peinture représentant « Saint Joseph en agonie » estimée à 100 florins rhénans. Il a été enterré dans l'ancienne église des Jésuites. Après la démolition de celle-ci, la pierre tombale a été transportée dans les couloirs latéraux de la cathédrale orthodoxe d'Alba Carolina. ■ 22. Ioan Șerban, « Despre arhitectura... », *ouvr. cité*, p. 373-385 ; *Id.*, « Edificiul Batthyaneum... », *ouvr. cité*, p. 477-487. Voir aussi Zsolt Kovács, *ouvr. cité*, sur l'événement du 23 mai 1739, jour de la consécration (le discours du grand prévôt Demeter Marton). L'église se présentait comme suit : « *Insrustationem templi formosam si spectes portas peritorum arculariorum manu elaboratas, chorum saecularium musicorum optime dispositum, pavimentum lapidibus quadratis aliqua ex parte stratum, ab uno eodemque Pastore (scilicet Aloysius a S. Ignatio) vigilantissimo processisse meminere* » (*Protocollum VII*).



QUEL EST LE LIEN AVEC LES TRINITAIRES ?

Il s'agit de l'église des Trinitaires, construite dès 1719 parallèlement aux travaux de reconstruction de la fortification d'Alba Carolina. Les armes de l'*Ordo Sanctissimae Trinitatis* (OSST)¹⁴, sont « d'argent à une croix pattée de gueules et d'azur, à une bordure d'azur aussi, chargée de huit fleurs de lys d'or », l'écu timbré de la couronne royale de France, avec deux cerfs blancs pour supports¹⁵. Les Trinitaires ont été soutenu dans leur installation en Europe centrale et orientale par l'empereur Charles VI¹⁶ : leurs premiers efforts en Transylvanie datent de 1690, mais, selon l'*Historia domestica Residentiae Carolinensis*, l'installation effective n'eut lieu qu'une vingtaine d'années plus tard. Un bastion des nouvelles fortifications « à la Vauban » porte leur nom et ils bâtirent parallèlement l'église abritant aujourd'hui la bibliothèque du Batthyaneum et le couvent, actuel siège du séminaire catholique (*SIS : Seminarium Incarnatae Sapientiae*). L'étude de Thierry Pascal Knecht¹⁷ présente l'histoire de la fondation de la maison des Trinitaires à Alba Carolina en 1716 et son fonctionnement¹⁸ :

Le général comte Stephan von Steinville, gouverneur militaire de Transylvanie, et Sigismund Kornis, gouverneur civil, informèrent le Conseil de guerre que la principauté aspire à l'installation des Trinitaires tout en désignant Alba Carolina comme endroit idéal. Le Conseil de guerre au nom de l'empereur expédia un rescrit le 8 mai 1715 autorisant l'installation des Trinitaires dans ladite ville à condition que les bâtiments conventuels ne nuisent en rien à la défense de la cité ni à ses fortifications¹⁹.

Pour assurer la subsistance de la communauté, Charles VI institue une rente annuelle de 880 florins sur la caisse du percepteur impérial de Transylvanie, tandis que Michaël Mikes, conseiller impérial auprès du Gouvernement de Transylvanie, fonde une rente annuelle de 40 florins pour les religieux et pour le culte. Ainsi la première pierre a été posée le 4 juin 1719, jour de la Sainte-Trinité, par l'évêque de Transylvanie György Mártonffy²⁰, en présence des autorités militaires et de l'architecte Giuseppe Quadro²¹. Dans les années qui suivent, les Trinitaires rebâtissent l'église en y incorporant des éléments spécifiques du baroque autrichien : une façade à registres, deux tours et de puissantes corniches, des pilastres doubles et une plastique décorative figurée. Dans ses études comparées de la planimétrie, des formes et des façades ainsi que du répertoire décoratif, Ioan Șerban analyse l'église d'Alba Carolina en la rapprochant des églises des Trinitaires de Vienne, de Presbourg et de Nándorfehérvár²².

Pour engager des travaux supplémentaires, l'ordre a bénéficié non seulement du financement de l'Armée et de la Trésorerie, mais aussi de l'appui matériel des nombreux officiers d'Alba Carolina. Ainsi s'expliquent les transformations intérieures qui se sont succédé pendant plusieurs dizaines d'années. Les registres de comptes, étudiés par Zsolt Kovács, détaillent les travaux effectués et précisent les noms des financeurs et des exécutants : parmi ces derniers, des maîtres et artistes, plus ou moins connus dans le royaume de Hongrie et en Transylvanie, parfois issus de la zone limitrophe d'Alba Carolina. Cette étude nous éclaire sur la richesse de l'église des Trinitaires tout en apportant des compléments sur l'histoire de l'art de la Transylvanie. Nous avons retenu deux informations relatives au décor peint de l'église : en 1749, les voûtes ont été peintes en trompe-l'œil. À la fin du XVIII^e siècle, les voûtes disposées en nervures et en arcs ogivaux suggérant les clefs de voûte ont été peintes en blanc, mais nous avons trouvé



2-3. Fragments de fresques
de l'ancienne église des Trinitaires.

récemment des traces de la mise en peinture originale, laquelle pourrait par conséquent subsister encore sous cette couche plus récente. La seconde information est relative à 1763 : l'église était alors surmontée d'une galerie abritant l'oratoire où les Trinitaires avaient une bibliothèque, galerie assez considérable pour qu'ils veuillent l'agrandir²³. Peut-on affirmer que l'évêque Batthyány, qui avait vu cette bibliothèque entre 1780 et 1783, ait pu s'en inspirer plus tard pour sa bibliothèque personnelle ? Deux ans plus tard, en 1765, les travaux de peinture furent repris. La citation confirme le fait que les traces de la fresque retrouvées récemment datent de cette même période :

*Anno hoc in autumnno concavitates fenestrarum chori religiosi, variis florum figuris et imaginibus ac gentilitiis horum parentum nostrorum Joannis et Felicis pictae, novae lamberiae per totum chorum circumdatae, ac decoloratae necnon anno 1766 septem imagines majores cum suis listis pro ejusdem ornatu affixae sunt. Has inter imagines notatu dignissima venit Imaguncula B. Virginis sub lista argentea aureis radys coronata*²⁴.

Pour son étude de l'architecture intérieure de l'église, Zsolt Kovács s'appuie sur trois documents d'archives, témoins de la richesse architectonique du bâtiment : l'inventaire des biens des Trinitaires dressé après le décret de Joseph II, un second inventaire indiquant les lieux de conservation des principaux objets (conformément à la répartition faite par Ignác Batthyány²⁵), enfin le plan mentionné en 1786 par le baron Morringer et relatif à la transformation du bâtiment²⁶. Reprenons les principaux éléments d'architecture présents à l'intérieur selon cette

■ 23. « ... Anno 1765 cura P. Bartholomaei a S. Nicolao pro tunc praesidentis elegantissimis imaginibus exornatus est... », *Protocollum* VII ; « Pro choro servit usque adhuc cella proxima ad ecclesiam facile autem posthac novus chorum parari poterit iam fornix superior sacristiae pro pavimento illius structus sit » (*Liber summarius*, 1750-1753). « Chorus post majorem supra sacristiam ex toto paratus, fenestris et portam novam provisos, tabulato, prouti et spatium ante chorum, et totius ambitus versus chorum saecularem tabulatus est, et constitit ad fl. 200 » (*Liber summarius*, 1753-1756). Kovács Zsolt, *ouvr. cité*, note 62. ■ 24. « Anno 1765. Hic idem zelosissimus praesidens P. F. Bartholomaeus a S. Nicolao chorum religiosorum scammis pictis, cortinis viridibus, ac una ara instrui, imaginibus 7 perquam elegantibus sex pedum geometricorum altis, duorum et ½ latis exornavi curavit. In imaginibus his cernuntur B. V. Immaculata, S. Josephus, S. Joan. Bapt., S. Joan. Evangelista, S. Jo. Nepomucen., S. Catharina et S. Agnes quae omnes [raturé: circumdatae sunt] quadratis regulis, ex quercu eleganti manu fabricatis, et interius deauratis inclusae sunt. Imago principalis arae refert SS. Trinitatem ad forma mariae majoris Viennensis » (*Protocollum*, XVIII) ; « Chorus novus instructus est altariolo, picturis, scammis cum reclinatoriis coloratis et sportulis calcis fl. 100 » (*Liber summarius*, 1762-1765) ; « 7 magnae imagines cum quercinis listis, item inaurata lista parvae unius iconis B. Virginis pro chori ornameto fl. 160 » (*Liber summarius*, 1765-1768). Kovács Zsolt, *ouvr. cité*, note 63. ■ 25. *Gyulafehérvári Érseki Levéltár I. 1/a. Püspöki Hivatal iktatott iratai* [Archives diocésaines d'Alba Carolina : Écrits officiels de l'évêque], 91 ladula, 636. ■ 26. Bibliothèque du Batthyaneum, ms. 1425, inventaire 1373, publié par Ioan Șerban et repris par Zsolt Kovács, *ouvr. cité*, p. 215-218. ■ 27. Il nous semble intéressant de noter qu'en 1912, lorsque l'évêque de Transylvanie Károly Gusztáv Majláth lança son projet de constitution du musée d'art sacré auprès de la Bibliothèque du Batthyaneum, il existait parmi les biens réunis à l'évêché et venant des paroisses un retable représentant sainte Anne apporté de Kadicsfalva mais appartenant anciennement à l'autel des Trinitaires. ■ 28. Lettre

adressée au chanoine lecteur Fang concernant le logement dans les maisons de Batthyány d'un commandant autrichien pendant son séjour à Nagyszeben, à qui il proposait de se loger à Alba Carolina dans l'ancienne résidence des Trinitaires, plutôt que dans celle des Jésuites : « Acceptavi nequeat residentia Jesuitarum cum Ecclesia, sed placeat ? Ex Trinitariorum residentia cum templo » (Lad. XXVIII, D. 140, 17 avril 1793). ■ 29. Lettre du gouverneur György Bánffy, 31 mai 1793 (Kolosvár. Lad. XXVIII, D. 151) : le chapitre devait payer à l'armée le solde du loyer pour le bâtiment des Trinitaires. ■ 30. Rapport du 29 décembre 1798 (Lad. XXXI, D. 22) : ni la Bibliothèque ni l'Observatoire n'ont été inclus dans la masse successorale, ce qui confirme qu'ils n'appartenaient plus à l'évêque (cf. acte entre vifs rédigé par lui le 31 juillet 1798, et par lequel il léguait son institut : Lad. XXXI, D. 33/1798). ■ 31. Lettre du 3 septembre 1793 : « Hic expeditis transeo ad litteras Dno. Architecto Malvel qui ut loqui amamus Pallerius vocatur Slaus est... » (Lad. XXVIII, D. 180). ■ 32. Lettre écrite en hongrois par Ignác Batthyány à son astronome : « Mon cher astronome, j'ai posté moi-même cette lettre, car il eût été dommage qu'elle se perde, tellement c'est important. Faites procéder à la vérification des cheminées ; assurez-vous que le camerarius s'occupe samedi du chauffage chez les Trinitaires, dans la chambre du fond, pour qu'on puisse y emménager lundi ; que mes affaires soient mises dans cette chambre. Faites attention au chauffage, et que l'on puisse se loger aussi dans la pièce d'en face. Que les cheminées soient vérifiées et réparées auparavant, s'il le faut. La chambre du médecin dispose-t-elle de chauffage ? Mon petit livre a-t-il été relié ?... » (lettre du 23 octobre 1793 : Lad. XXVIII, D. 190). ■ 33. Lettre à l'astronome, du 21 novembre 1793 (sur papier Alvinc 3) : Lad. XXVIII, D. 197. ■ 34. Les lettres datent du 2 août (Lad. XXIX, D. 37), du 1^{er} septembre (Lad. XXIX, D. 49) et du 22 novembre 1794 (Lad. XXIX, D. 67) : « consignavi facere disposui enim apud illum etia de ligno, nihil ut aulae defit ». ■ 35. Lad. XXIX, D. 106. ■ 36. 8 mai 1795 : Lad. XXIX, D. 125. ■ 37. 16 mai 1795 : Lad. XXIX, D. 127.



étude, et leur localisation actuelle : le maître-autel avec le tabernacle en albâtre a été placé dans l'église catholique de Zalatna. Il s'agit en fait de l'ancien autel de l'église des Trinitaires de Presbourg, peint en 1728 par le peintre viennois Antonio Gaetano Bussi, financé par le primat Imre Eszterházy et installé à Alba Carolina en 1749 par le prieur Bartholomaeus à S. Nicolao, lui-même né à Presbourg. L'autel de la Sainte Croix se trouve à Nyárádremete ; ceux de saint Roch, à Homoródremete, Mikháza, Homoródszentmárton ; de saint Jean Népomucène, à Mezöszengyel ; de *Maria Gravida* (rare représentation de la Vierge) en l'église militaire (des Jésuites) d'Alba Carolina ; enfin, l'autel de saint Joseph, à Kadicsfalva (près de Székelyudvarhely)²⁷. L'ambon se trouve dans l'église des Minorites à Nagyenyed, et l'orgue, intact, dans l'église des SS Pierre et Paul à Brassó²⁸.

161

L'ÉTAT DU BÂTIMENT ET LES TRAVAUX EFFECTUÉS

Dans le dossier de l'église désaffectée et confiée à l'autorité militaire, l'évêque Batthyány agissait de 1786 à 1793 comme administrateur du diocèse de Transylvanie : il devait abriter les éléments du patrimoine de l'édifice dans d'autres bâtiments et détenait déjà le prieuré, plus tard transformé en séminaire. Ce dernier fut utilisé dans un premier temps comme logement pour les hôtes de passage en Transylvanie, moyennant un loyer versé par le chapitre à l'armée²⁹. Pour autant, plusieurs éléments de l'église et une partie du fonds des Trinitaires ont été employés pour le futur institut de Batthyány, comme il ressort du rapport dressé après la mort de l'évêque par son astronome, Antal Mártonffy, membre de la commission d'établissement de la masse successorale du défunt³⁰. Les choses changèrent dans la seconde moitié de 1793, lorsque l'évêque, après avoir obtenu l'église pour y abriter le siège de sa fondation, put informer l'astronome de l'imminence des travaux de démolition des tours, là même où il désirait installer son observatoire ; il demandait de prendre garde à ce que les murs ne s'écroulent pas pendant les travaux³¹. Batthyány a dormi pour la première fois dans le bâtiment la nuit du 27 octobre 1793, à l'occasion d'un séjour à Alba Carolina, qui lui permit, après la visite de l'ancienne église et de l'abbaye de prendre les meilleures décisions d'aménagement³². Peu après, il demanda au chanoine chargé de la comptabilité de l'évêché 4 000 florins rhénans pour le réaménagement intérieur de l'ancienne église³³.

Malgré l'avis de certains historiens du livre ayant soutenu que les travaux dans la bibliothèque seraient postérieurs à ceux de l'observatoire, on sait maintenant avec certitude que les travaux se firent alternativement dans la bibliothèque et dans l'observatoire. Selon la correspondance d'Ignác avec son astronome, l'aménagement de l'observatoire était prioritaire pour pouvoir y mettre en place les instruments qu'il avait acquis et poursuivre les recherches engagées à l'observatoire de Kolozsvár³⁴. Pourtant le destin des livres était tout aussi important.

Le 3 mars 1795, l'évêque revenait sur la nécessité de faire fixer des lucarnes par les maçons et les menuisiers³⁵. Les travaux de l'observatoire furent achevés cette même année, comme le confirme la remarque de Batthyány sur la nécessité de clarifier la réglementation de son fonctionnement³⁶, idée reprise deux semaines plus tard lorsqu'il revient sur certains aspects, tels les salaires des employés et la décoration de l'observatoire, ainsi que sur l'organisation du travail et sur les recherches à conduire³⁷. Parallèlement aux travaux de l'observatoire, la restauration du





local choisi pour l'emplacement de la bibliothèque se poursuivait : « ... *Quod ad Bibliothecam ?* », la question revient fréquemment dans les lettres de Monseigneur. Il voulait que tout soit prêt avant Pâques 1795, pour pouvoir commencer à placer les livres, d'abord déposés sur le plancher, dans les trois pièces du haut³⁸ ou les quatre autres pièces, conformément à son projet. Dans un second temps, dès que les menuisiers eurent achevé leur travail, l'évêque demanda que les livres soient disposés sur les rayonnages³⁹. Les divers travaux se poursuivaient comme prévu, tandis que l'évêque réfléchissait à la manière dont il trouverait les liquidités nécessaires à son entreprise : ainsi, par exemple, l'intendant Tuxbaum dut louer un bateau pour expédier le vin arménien et, avec le bénéfice dégagé, acheter des briques pour paver le sol de l'observatoire. Une fois ces travaux achevés, on effectuerait une deuxième expédition, de manière à couvrir les salaires des menuisiers. Entre autres choses, Ignác se montrait attentif à ce que l'entrepreneur Halmágyi soit payé⁴⁰. Tout en informant son homme de confiance, le chanoine lecteur István Fang, l'évêque suivait personnellement les livraisons, les travaux, les coûts et le respect des termes, tant pour la bibliothèque que pour l'imprimerie⁴¹. Plusieurs de ses lettres abordent le décor de l'observatoire. Ainsi lorsqu'il fait référence aux « quelques dessins à l'encre noire »⁴² ou demande des modifications du répertoire iconographique : par exemple, le remplacement de la représentation d'Hercule par celle d'Uranie, au-dessus d'une colonne⁴³. Un autre problème concerne le montant à payer au graveur-sculpteur : s'il n'est pas désigné, il ressort de nos recherches qu'il s'agissait de Johann Baptist Simon, originaire de Nuremberg et alors installé à Kolozsvár, capitale de la principauté de Transylvanie⁴⁴.

L'étude de la correspondance de l'évêque avec l'astronome Mártonffy et le chanoine Fang montre que les nombreuses recommandations et consignes émises par Batthyány sont liées à l'activité des graveurs de son imprimerie (« *Typis episcopalis* »), lesquels devaient unifier

■ 38. Ignác à son astronome : « *si aliud hac (sieme : ficni) nequeat poterit Bibliotheca aptari et illico optinebimus superius tria cubacula [...] attinet ea omnia transferenda est ante Pascha etiamsi loculi parari nequierent poterunt libri in terra deponere quator enim cubaculis hac ratione...* » (Lad. XXVIII, D. 213). ■ 39. Lettre à son astronome, Mártonffy, 21 mars 1794 (Lad. XXVIII, D. 271). *Id.*, recommandation pour qu'une partie des livres soit temporairement mise dans la chambre rouge de la bibliothèque, Kolozsvár, 17 janvier 1795 (Lad. XXIX, D. 93, p. 2). ■ 40. Lettre en hongrois adressée à l'astronome, Kolozsvár, 15 mars 1794 (Lad. XXVIII, D. 274). ■ 41. En 1795 : le 23 juin, sur la typographie et les livres (Lad. XXIX, Doc. 143) ; le 29 août, sur les coûts de la bibliothèque (Lad. XXIX, D. 155) ; le 2 décembre, demande faite à l'astronome de suivre le travail dans la bibliothèque et dans l'atelier typographique ; le 19 décembre, lettre à Fang, sur la bibliothèque (avec la mention : « *Felicitissimum novi anni, auspiciu et coelum (siderium ?) suavis nocte* »). ■ 42. Lettre à l'astronome, 29 mars 1794 (Lad. XXVIII, D. 282). ■ 43. Kolozsvár, 12 janvier 1795 (la lettre est écrite sur papier Alvincz 2 provenant du moulin à papier de l'évêque ; Lad. XXIX, D. 90). ■ 44. *Id.*, 21 juillet 1794 (Lad. XXIX, D. 34). ■ 45. Antonius Mártonffy, *Initia astronomica Speculae Batthyaniensis Albensis in Transilvania [...] cum XI Tabulis Aeneis, Albae Carolinae, Typis Episcopalis, Anno MDCCXCIII*. ■ 46. « ... *nil rerum astronomicarum ad me adrelatum est nil de profectibus instituti mei intellexi proverique ? autem/nunc sive cuperem quo loco di ? Bibliotheca vellem quippe P. Horányi sua manum admorere collocandis libris si enim expectandum do ? ut totum opus arcularii persicurus ? credo nec in Paschale opus collocationis enchavandum. Facies seu prospectus observatorii mei... an dumtaxat*

*frontem seu titulum operis ornare debeat ? Et enim si sit totta effigies contratenda erit... Arcularius Kőhári scit aliquantum torneare cujus tendum itaque illi foret, ut indicata ad Typographa carolinensem prepararet duo paria bollum Siltzum. Clarigeratus tandem ad eum modum redactus est »... Après la victoire, on va fêter cela autour d'une bonne table. Il n'oublie pas l'adjoint Bede, et finit sur ces mots : « *Quod reliquum est Dominus - ex toto valere cujus et serenae noctes habere opto et maneo* » (lettre du 8 février 1796, Kolozsvár, Lad. XXIX, D. 190). ■ 47. Lettre du 8 février 1796 : Lad. XXIX, D. 190. ■ 48. Il n'est pas le seul charpentier à avoir travaillé sur les chantiers de l'institut et nous avons trouvé les noms de Piositz, Franciscus Pohl et Alende Sabasiensis sur la liste de ceux qui n'étaient pas encore payés en 1798. ■ 49. *Bollum*, selon le Littré (1880), est un terme de pharmacie : « Terre argileuse colorée, [...] employée autrefois en médecine comme tonique et astringent ». Nous avons compris récemment que le « bollum Schultzum » désigne la couleur ocre-rouge employée par l'imprimeur viennois Georg Ludwig Schultz, dont la technique fut reprise par Franz Joseph Kollmann. Kollmann avait loué pour dix ans l'imprimerie des Jésuites de Kolozsvár. Celle-ci est achetée en 1785 par l'évêque Batthyány, et Kollmann continua son activité à l'adresse des « *Typis episcopalis* ». Sur Schultz, voir Melinda Simon, « Josef Franz Kollmann eddig ismeretlen kiadoi jelvényei », dans *Magyar Grafika*, 2010, n° 2, p. 76-77. Melinda Simon a étudié les ornements typographiques du graveur viennois, et observé que Kollmann avait copié ses xylographies et utilisé la même couleur, ocre, tout en reproduisant les gravures rendues en négatif – l'effet miroir – sans la devise « *Audax et providus* » de Schulz. ■ 50. Lettre de Kolozsvár, 1^{er} mai 1796 (Lad. XXIX, D. 216).*



4. *Aula Magna* de la Bibliothèque.

le concept artistique de l'institut, de l'observatoire et de la bibliothèque. C'est ainsi qu'Antal Mártonffy a repris dans son livre paru en 1798⁴⁵ les quatre gravures signées par les artistes collaborateurs permanents de l'imprimerie, Johann Baptist Simon, Michael Gros et Mark Quirin – il s'agit des gravures analysées par András Kovács. Faut-il ajouter la capacité d'intervenir de l'évêque et de son astronome dans l'élaboration du programme iconographique de l'observatoire ? En plein hiver, il suivait le déroulement des travaux de son institut, questionnait sur l'état d'avancement de la peinture murale et des portraits qui devaient orner l'observatoire et réfléchissait au rangement provisoire des livres confiés à Hórányi⁴⁶. Tout impatient qu'il était, Batthyány dut attendre la Pâque 1796 pour que les livres soient tous rangés⁴⁷. Il s'informait des travaux des charpentiers, rappelant au besoin à l'ordre le contremaître Kőhári et disposant de l'emploi du temps de l'imprimeur d'Alba Carolina qui devait préparer la couleur ocre-rouge⁴⁸ :

*arcularius Kőhári scit aliquantum torneare cujus tendum itaque illi foret, ut indicata ad Typographia carolinensem preparet duo paria bollum Sültzum*⁴⁹.

On observe encore une fois par cette lettre que Batthyány enrôlait les employés de son imprimerie pour les travaux généraux de son institut, pour leurs compétences, mais aussi en vue de faire des économies. Le fait que l'astronome ait été informé trois mois plus tard que le « typographus Simeon » avait bien décoré un « mât » (poutre destinée à fixer les toiles au théâtre) « *males graphum* », renforce notre hypothèse selon laquelle l'auteur des deux allégories centrales de la *Aula Magna*, « Minerve » et « Les chevaux du Soleil », est bien le graveur Johann Baptist Simon⁵⁰. Son nom figure sous le numéro 290 du document du 1^{er} mai 1799 délivré par le chapitre d'Alba et concernant les dettes de l'évêque, six mois après son décès, avec cette mention :



*Ioannes Simon Factor Typographia titulo salarii a 1ma Novembris restantis pretendit, 190 Fl., idem titulo superogati, 48 Fl.*⁵¹.

Le 30 mai 1801, le même Simon n'était toujours pas payé, mais à nouveau mentionné⁵².

Pendant tout l'été 1796 la principale préoccupation d'Ignác était celle des travaux restant à réaliser dans la bibliothèque par les deux charpentiers (« *fabri lignarii* ») qui se sont présentés, un certains Nagy et un autre nommé Hilbert, et par deux ferronniers (« *ferrari fabri* »). Simultanément, il demandait dans une lettre si le « *pictor Balásfalviensis* » avait écrit⁵³. La recherche dans la bibliographie sur les graveurs et les peintres de Balázsfalva n'ayant rien donné, on peut penser que l'évêque a confondu les villes, d'autant plus que dans d'autres lettres le peintre annoncé devait venir d'Ebesfalva⁵⁴.

Ignáce Batthyány se préoccupait de la bonne réception des « *coloris pro Bibliotheca* », des « *colorum designatorum* » et de celles nécessaires pour peindre les figures humaines, commandées bien auparavant, ainsi que d'autres produits nécessaires pour la bibliothèque⁵⁵. Nous avons eu la chance de repérer le nom du peintre, ignoré jusqu'alors, mention manuscrite de l'évêque, en hongrois, au verso d'une lettre en latin adressée à son astronome en date du 22 juin 1797 : « *egy Csűrös József nevezetű pictor fog jönni Ebesfalvárul azt én megfogadom* »⁵⁶. Deux lettres de la même année annoncent encore le peintre d'Ebesfalva, mais sans le nommer⁵⁷. Dès son arrivée, il engage les travaux commandés, sous le contrôle de l'évêque qui s'enquiert en septembre de l'avancement de la peinture de la grande salle⁵⁸.

■ 51. « *Conspectus summarius praetensionum quae a morte Excellentissimi, illustrissimi ac Reverendissimi Domini Comito Ignatii de Batthyán Episcopi Transilvaniensis adversus Substantiam eius hic in Provincia hodiernum diem formata sunt in rubrica divisus : quarum prima colibet debita et praetentiones consequenter statum passionum, altera summus eo protensis a Capitulo liquidatas ; Tertia summas per D.nos Curatores massa exolutas ; quarta demum summas non acceptatas* » (Lad. XXXII, 165, 16 p.). Abrégé « *Conspectus summarius praetensionum* ». ■ 52. Lad. XXXIII, D. 62. ■ 53. Lettre de Kolozsvár, 14 juin 1796 (Lad. XXIX, D. 224). ■ 54. « *Pictori Ebesfalvensi scribendum ut veniat illico sumptus itineris etsi bonificandos opto enim vehementer omnibus aliis occupationibus finem imponi, ut Dominatio Vestra nullis perturbationibus impedita possit notas jam Europae vires ingenii explicare quod reliquum est Dominationis Vestrae eo Laevius amplector, quo dulcius mihi est divinum concordiae et pacis vocabulum* » (Lad. XXX, D. 53). ■ 55. Lettres expédiées de Kolozsvár et datées des 1^{er} (Lad. XXIX, D. 231), 8 (Lad. XXIX, D. 232), 17 (Lad. XXIX, D. 237) et 18 juillet 1796 (Lad. XXIX, D. 236). ■ 56. Lad. XXX, D. 50. Cette ville a connu plusieurs appellations : Ebesfalva / Ebesfolwa / Ebesdfaluj / Ibaşfalău mais aussi Erzsébetváros / Elisabethopolis, et aujourd'hui Dumbrăveni, département de Sibiu. ■ 57. Lad. XXX, D. 55, Lad. XXX, D. 144, ce dernier, sur papier Alvinc 3. ■ 58. Lettre de septembre 1798, Lad. XXX. Sur l'endroit d'une lettre (XXVIII, D. 282) Ignáce avait signalé quelques éléments architectoniques quasi identiques avec ceux de la fresque des Trinitaires retrouvée derrière les rayonnages de la bibliothèque. ■ 59. « *Conspectus summarius praetensionum* », précédemment cité, n° 105. Le document indique d'autres noms de contremaîtres y ayant travaillé. ■ 60. « *Conspectus summarius praetensionum* », précédemment cité, n° 223 : probablement Antal, « Antoniani Elisabethopolis » (Ebesfalva), à qui le

montant de 130 fl. reste dû ■ 61. Les peintres József Csűrös et Albert Csávási, le sculpteur Antal Csűrös, le maçon Jakab Marini, le charpentier Antal Überlacher et le bronzier János Steller. ■ 62. Ouvrages financés par l'évêque Batthyány. Sa participation à la cérémonie de consécration de l'église arménienne d'Ebesfalva, le 28 juin 1791, ne surprend pas. L'église est décorée par Hoffmayer et placée sous le signe de sainte Élisabeth. Lukács Ávedik, *Szabad királyi Erzsébetváros monográfija*, Szamosújvár, dans l'imprimerie « Aurora » d'Endre Todorán, 1896, p. 94-111. ■ 63. Margit B. Nagy, *Hoffmayer Simon szobrász élete és munkássága. Stílusok, művek mesterek*, Bucuresti, 1977, p. 94-112 ; *Id.*, « Stílusok, művek, mesterek. Művészettörténeti tanulmányok », dans *Kritérium Könyvkiadó*, 1977, p. 94-113. Nagy Gergely Domonkos, « Az erzsébetvárosi örmény nagytemplom – térszervezés és struktúra », dans *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690-1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére. Szerk. Orban Janos. Marosvásárhely / Kolozsvár*, 2011, p. 73-84. Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II : *Pictura*, Cluj Napoca, 2005, p. 77-92 et 160-161. ■ 64. « Az oltárok közül Szent Ferenc oltárképét 1838-ban Csűrös József kolozsvári festő festette » (hu.wikipedia.org/wiki/Csik-somlyói_kegytemplom_és_kolostor). Il acceptait aussi des travaux divers, comme ceux réalisés pour l'épouse du comte Miklós Wesselényi de Zsibó (des tableaux et des meubles peints). Voir mesterek és művészek a mindennapok útvesztőiben adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf_9203.pdf ■ 65. András Kovács, « Observatorul astronomic... », *ouvr. cité*, p. 30-46 : selon l'auteur, « au manque d'exigence observé dans la bibliothèque, on peut opposer le programme décoratif de l'observatoire » (il reconnaît par ailleurs n'avoir pas exploré les archives). ■ 66. Antonius Mártonffy, *Initia astronomica*, *ouvr. cité*. Voir dans les Annexes plus d'informations sur l'astronome.



Le « *Conspectus summarius praetensionum* » déjà cité du 1^{er} mai 1799 donne d'autres éléments sur le peintre Csűrös⁵⁹. Sous le numéro 105, il est indiqué qu'il a peint les murs et la boiserie de la bibliothèque (« *Josephus Csűrös (V), Pictor pro Bibliotheca muris et pluteii pictis* »), et qu'on lui devait alors encore la somme de 28 florins rhénans (28/28). Son parcours artistique est tout aussi intéressant que celui de son frère Antal, sculpteur et ébéniste⁶⁰. Les deux frères ont aussi été embauchés par Simon Hoffmayer, l'architecte et le sculpteur le plus connu de la fin du XVIII^e siècle, lui aussi originaire d'Ebesfalva. Hoffmayer avait formé un atelier composé de maîtres et de contremaîtres reconnus⁶¹, avec lesquels il a travaillé dans plusieurs églises de Transylvanie en commençant par la cathédrale Saint-Michel d'Alba Carolina. Les travaux de restauration commandés par Batthyány y ont duré deux ans, pour s'achever en 1783 avec l'ambon, le buffet d'orgue et l'autel de saint Jean-Népomucène, enfin en 1784 avec les sièges des chanoines et le maître-autel⁶².

165

Nous avons étudié les ressemblances entre les boiseries sculptées et peintes de la cathédrale et les voûtes en bois des arcs de triomphe de la Grande salle de la bibliothèque et observé que la couleur vert-de-gris et la dorure sont identiques à celles des meubles de la cathédrale, sans pouvoir approfondir l'analyse. Désormais, ayant identifié le peintre, tout comme trois artistes associés dans la décoration de l'église arménienne d'Ebesfalva, la supposition devient crédible. Secondé par les deux frères Csűrös, Hoffmayer a réalisé en 1787 le maître-autel, les autels de saint Joseph, sainte Anne et saint Joachim, les statues de saint Laurent et de saint Sébastien pour l'autel de la Sainte-Croix, ainsi que les statues pour l'autel de saint Étienne⁶³. Le nom de Joseph Csűrös se retrouve dans les archives de l'église franciscaine de Csíksomlyó, où il est présenté comme le peintre de Kolozsvár ayant réalisé en 1838 la peinture de l'autel de saint François⁶⁴. Il se retrouve, toujours aux côtés de Hoffmayer, à l'église de la Sainte-Trinité de Szamosújvár, où il a peint et doré les statues et l'ambon, pendant que son frère, le sculpteur Antal Csűrös, achevait les travaux après la mort de leur maître.

L'OBSERVATOIRE ASTRONOMIQUE

La même impression de grandeur est donnée par le « salon » de l'observatoire, quoiqu'il soit aujourd'hui désaffecté et les couches de peinture fort abîmées, craquelées, fissurées, voire désintégrées en plusieurs endroits en raison de l'humidité. Comparant le décor encore visible aux gravures de l'observatoire publiées en 1798 par l'astronome Antal Mártonffy, András Kovács a mis en évidence le programme décoratif de cette salle très peu documentée, détruite durant les bombardements de 1849. Il affirme que le décor du plafond, qui se composait de scènes allégoriques groupées autour d'Uranie, muse de l'Astronomie, et de ses attributs, a été peint entre 1792 et 1798, en ayant pour source d'inspiration l'observatoire de Vienne⁶⁵. Les parois étaient ornées de portraits d'astronomes et de savants, réalisés par un artiste non identifié.

Nous avons repris la source principale de l'historien, à savoir le texte introductif et les annexes du livre du premier directeur de l'observatoire, le chanoine Antal Mártonffy⁶⁶, lequel a décrit pour la première fois en 1798 les fonctions de l'Institut de Batthyány en ces termes :



Aedis huius tributio haec est : Tractus infimus Typographie, et mechanicorum usibus inservit, inde primus, Musaeo rerum ad Historiam naturalem petinentium ; medius Bibliothecae et Astronomorum incolatui , supremus est Observatorium astronomicum. De aliis dicere non adtinent. Observatorium ita habet⁶⁷.

166



5. Paroi de l'observatoire astronomique.

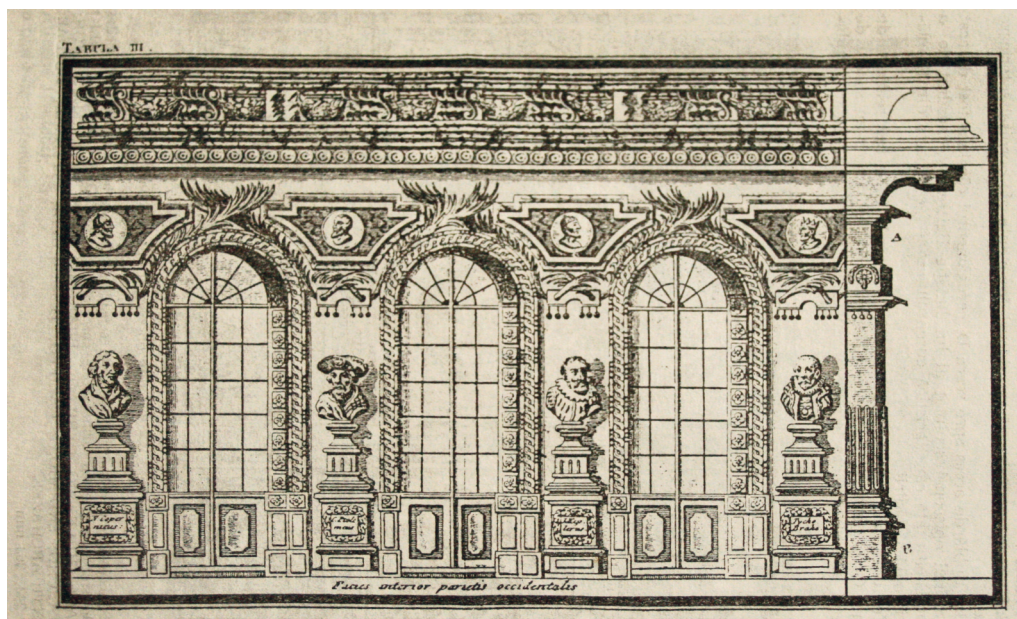
Ce musée a bien existé au XIX^e siècle, avec des collections de minéraux groupées par catégories et rangées dans onze armoires⁶⁸. Le livre de Mártonffy décrit l'observatoire, les instruments et autres appareils et leur mode d'emploi ; il donne également les résultats de ses deux premières années d'observations. Mais ce qui rend l'ouvrage encore plus important pour nous, ce sont les douze gravures figurant dans les annexes et qui servent de support à la description de l'observatoire par András Kovács. Reprenant une partie de son analyse et notamment celle ayant un lien direct avec le sujet de notre étude, nous avons pu décrypter le programme iconographique de la bibliothèque.

La première gravure signée « M. Gros, del[ineavit] » et « I[ohannes] B[aptista] Simon sc[ulpsit] », et datée « Claudiop[oli] 1792 », s'intitule *Specula astronomica Batthyaniana Carolinae in Transilvania A. MDCCXCIV*. Elle représente la façade principale du côté sud du bâtiment, avec les inscriptions désignant les objectifs scientifiques et le nom de l'évêque : « TYPOGRAPHIA, BIBLIOTHECA et URANIAE / POSUIT / C[omes] IG[natius] DE BATTHYAN / EPISC[opus] TRANSILV[aniae] 1794 »⁶⁹. La gravure révèle les transformations survenues entre 1792 et 1794 : même si Batthyány gérait le bâtiment en tant qu'évêque après le départ des Trinitaires, il ne l'a obtenu comme siège de sa fondation qu'en 1792⁷⁰. En analysant de près la gravure, dont le cuivre est conservé à la Bibliothèque, notre attention a été attirée par certains détails : les nuages sont traités de la même manière que ceux peints sur trois des quatre médaillons ovales qui décorent les deux allégories de la grande salle de la bibliothèque. Ce détail non seulement donne une vague note picturale à la composition (il est rare d'animer ainsi un cuivre représentant une architecture sévère), mais offre un indice sur l'artiste, qui maîtrisait parfaitement le dessin. La deuxième gravure, non signée, donne le plan intérieur de l'observatoire, de forme carré (13,23 m), avec ses trois axes sur les côtés correspondant à l'accès à la chambre obscure et à l'escalier à vis⁷¹. La troisième gravure représente la grande salle, selon un dessin rigoureux donnant le mur ouest, avec les trois fenêtres alternées de zones décorées.

La description de la quatrième gravure par Kovács – elle représente le plafond de l'observatoire (dessin : Michael Gros, gravure : Mark Quirin) –, nous fait avancer l'hypothèse selon laquelle les décors de l'observatoire et de la bibliothèque relèvent du même thème, tous deux étant placés sous le signe de l'Astronomie. Cette gravure présente Uranie dans

■ 67. Antonius Mártonffy, *Specula*, *ouvr. cité*, p. 15. ■ 68 « *Armaria portis, tabulis Vitreis nro. II : 1. – Minerae auri liberi, et mineralisati sunt ; 2. – unt mineri argentei ; 3. – Minerae plumbi et Cupri ; 4. – Minerae ferri, Pyripis, Arsenici, et lythantreum ; 6. et 7. – producta et variationes terrae silicae ; 8. – producta et variationes terrae Calcariae ; 9. – producta et variationes terrae ponderosae et argilacae ; 10. – Petrificata variis generis ; 11. – Collectio conchiliorum et aliquarum antiquitatum* », dans *Varia scripta Speculae astronomicae Alba Carolinensis et S. Jesu A. Carolina, 1792-1856*, ms. VIII-68. ■ 69. Kovács, *ouvr.*

cité, p. 30. Ces inscriptions ont été enlevées, sauf le nom de la muse Uranie, qui figure encore. ■ 70. Suite au bombardement d'une tour en 1849, le bâtiment a été restauré par l'évêque Ferenc Lönhárt, ce qui explique qu'aujourd'hui l'attique de l'observatoire ait été remplacé par un fronton arrondi et que les deux tours symétriques n'aient plus ni leur forme ni leur hauteur d'origine. ■ 71. Kovács András, *ouvr. cité*, p. 33-34. ■ 72. Cependant, elle dévoile plutôt l'art de la navigation. ■ 73. G. Gregorio, « l'allégorie de l'amitié » peinte dans la Bibliothèque de l'évêque Károly Eszterházy à Eger. ■ 74. *Ouvr. cité*, p. 36-37.



6. Paroi de l'observatoire astronomique. Gravure, Antonius Mártonffy, *Initia Astronomica Speculae Batthyanianae Albensis in Transilvania, Albae Carolinae, Typis Episcopalibus*, 1798.

un médaillon, ses attributs étant suggérés par les compositions inscrites dans les huit carreaux qui l'entourent.

Dans le carreau A, la Chronologie : Saturne, la tête de Janus bifrons, la clepsydre ailée et le génie notant le récit ; en B, la Géographie, avec la muse qui dévoile le globe terrestre, permettant par la suite la découverte des nouvelles terres d'Amérique, tandis que les bustes désignent les continents de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique. La composition est complétée par une boussole et par une lunette. En C, Uranie apprend à Apollon « la voie la plus courte ». En D, c'est encore Uranie en tant que protectrice de la Navigation : lors du naufrage d'un navire, elle apprend aux marins à s'orienter d'après les étoiles⁷². En E, l'Optique ou la Dioptrie, avec des génies travaillant à des appareils d'optique. En F, sous le titre de l'Astronomie, Uranie lutte contre les pseudo-astronomes. En G, la Météorologie est représentée par Mercure. Enfin en H, l'Architecture, avec la déesse Pallas Athénée et une allégorie comportant en arrière plan le bâtiment de Batthyány. Uranie fait graver dans le marbre le nom du fondateur, Com[es] Ig[natius].

Citant Mártonffy, András Kovács soutient que chaque carreau de la composition était mobile afin de permettre les observations astronomiques dans des angles supérieurs à 60°. De même, les médaillons du pourtour de la salle étaient associés à des noms de savants physiciens et astronomes, en lien avec les allégories mentionnées : S. Victore, Pla[ton], Julio Caesari, Guilielmo⁷³, Cyrillo ; Abrahamo, Rabbi Levi, Illug Begh, Aristarcho, Endimioni, Calippo, Timocharidi, Pittheae ; V. Bedae, Atlanti, Archazel⁷⁴. Kovács analyse aussi le contenu iconographique de la vignette signée « Simon sc[ulpsit] Claudiop[oli] 1797 » et publiée en frontispice du livre de Mártonffy : il souligne la rareté du thème de l'astronomie en Transylvanie, et affirme que l'organisation de l'espace et le programme décoratif ont été inspirés par l'ouvrage, ni l'évêque ni l'astronome n'étant capables de les élaborer eux-mêmes. Arrivés à ce point nous



7. Plafond de l'Observatoire. Gravure, Antonius Mártonffy, *Initia Astronomica Speculae Batthyanianae Albensis in Transilvania, Albae Carolinae, Typis Episcopalibus*, 1798.



DE HAUT EN BAS

8-9. Portraits de Kepler
et de Ptolémée.

CI-CONTRE

10. Calliope, muse de
l'Évocation, et Polymnie,
muse de l'Éloquence.

ajouterons que le thème de l'astronomie était connu des initiés et passionnés du domaine, cela depuis le ^{xv}^e siècle⁷⁵.

Les gravures exécutées entre 1796-1798 attestent donc de la collaboration de Batthyány avec les deux graveurs actifs à Kolozsvár : Johann Baptist Simon et Mark Quirin. Tout en regrettant l'écart entre les projets et les travaux réalisés, effectués par étapes successives par différents maîtres, Kovács suppose que Michael Gros, qui signe deux des gravures du livre de Mártonffy, a pu jouer un rôle dans l'élaboration du projet de l'observatoire (mur ouest)⁷. Ajoutons que l'observatoire a été décoré d'une série de treize portraits représentant des astronomes et des physiciens, la plupart non identifiés. Le livre de Mártonffy permet de citer Tycho Brahe (454), Kepler (456), Ptolémée (453) et saint François de Paule (465). Iacob Mârza a proposé les identifications, toujours incertaines, de Spinoza (457), Van Switen (464) et János Sajnovics (460). Restent non identifiés les portraits portant les numéros 461, 463, 459, 462, 455 et 458.

Tous ces portraits de style Joseph II, peints sur bois sur des panneaux de forme ogivale, étaient accrochés au-dessus des colonnes, elles-mêmes peintes en trompe-l'œil, et surmontés d'un second registre de peintures. Il s'agit de dix allégories représentant les muses, et qui n'ont jamais été considérées dans l'analyse de l'observatoire. Nous les avons pourtant identifiées dans la pinacothèque et incluses dans notre répertoire décoratif. Il s'agit de : 1. Thalie (muse de la Comédie) ; 2. et 3. Calliope (Poésie et Éloquence, deux représentations) ; 4. Clio (Histoire) ; 5. Terpsichore (Danse) ; 6. Polymnie (Éloquence et Musique) ; 7. Euterpe (Musique) ; 8. Uranie (Astronomie) ; 9. Érato (Poésie d'amour) ; 10. Melpomène (Tragédie).



■ 75. Le mouvement de Nagyvárad avait pour animateur l'humaniste János Vitéz (1408-1472), qui y a invité Peuerbach et Johannes Regiomontanus. Une étude attentive montre les similitudes des physionomies et des costumes des personnages peints dans les allégories de l'observatoire et de la bibliothèque. Les observatoires se sont multipliés dans la seconde moitié du ^{xviii}^e siècle, ce que montrent le travail de Maximilien Hell

à Kolozsvár et l'installation de l'observatoire d'Eger, que Batthyány connaissait bien. ■ 76. *Ouvr. cité*, p. 39. ■ 77. Accusant « les faibles moyens financiers des héritiers de l'évêque et l'inflation qui a englouti les fonds de l'institut de Batthyány », András Kovács regrette le côté « décor de fête foraine » de la bibliothèque comparé à celui de l'observatoire (*ouvr. cité*, p. 30). ■ 78. *Dictionar de artă*, I, Bucuresti, 1995, p. 233-234.

Peints sur papier et collés sur des panneaux de bois de même formes ogivale et de même dimension que les portraits des astronomes, ceux des muses sont plus suggestifs encore. Si la posture, le drapé, les costumes à l'antique relèvent clairement du style néoclassique, le dessin rigoureux, précis, le mouvement et l'expressivité témoignent du talent du peintre. Et c'est justement dans ces tableaux que nous avons trouvé pour la première fois des similitudes avec les deux allégories centrales de la *Aula Magna* de la Bibliothèque : le même dessin, la même facture et une même palette proposée à la lecture du visiteur⁷⁷.

169

VERS UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE UNITAIRE

La grande salle de la bibliothèque, aménagée à cette fin au deuxième étage du bâtiment, donne l'impression de pénétrer dans une église néoclassique, impression renforcée par les éléments gréco-romains de la décoration et du mobilier : colonnes, frontons, portiques, le tout veillé par Minerve, portant sur son bouclier le blason de l'évêque Batthyány, et par le quadrigé d'Hélios. Les parties sont nettement délimitées, nef, chœur, autel central, tandis qu'une galerie valorise en hauteur l'espace intérieur et les murs recouverts de livres. Certains spécialistes ont reconnu le *Zopfstil* autrichien dans la manière des guirlandes peintes sur les rayonnages, et le style Joseph II (1780-1790)⁷⁸ dans les meubles, style caractérisé par une sobriété inspirée de l'Antiquité. Mais la décoration de la salle comporte aussi des scènes allégoriques et des portraits en médaillon au-dessus des rayonnages ou accrochés au milieu du chœur, comme notamment un portrait du fondateur Ignác Batthyány.



II. Minerve et le blason d'Ignác Batthyány.

Pour présenter le programme iconographique unitaire voulu par Batthyány tant pour l'observatoire que pour la bibliothèque, nous avons traité par étapes les différents aspects tout en les mettant en relation au fur et à mesure. Dans un premier temps, l'identité du concepteur du décor de la bibliothèque est établie par l'analyse précise de ce décor, observant qu'il renvoie à une église à une seule nef avec autel et chœur plutôt qu'à un temple antique. Puis nous avons étudié le mobilier de la cathédrale catholique d'Alba Carolina, réalisé par Simon Hoffmayer. Les ressemblances se sont révélées si évidentes que nous avons poursuivi par l'étude des décors intérieurs des autres églises de Transylvanie consacrées par l'évêque Batthyány dont Hoffmayer fut le concepteur (Szamosújvár, Ebesfalva, Csíksomlyó). Cette voie nous a bientôt conduits vers une équipe quasi permanente d'artisans et artistes, dont nous avons pu identifier les noms dans les archives de la bibliothèque : c'est le cas du peintre József Csűrös et de son frère Antal, qui ont travaillé dans l'observatoire astronomique et dans la bibliothèque. Le nom du premier apparaît plusieurs fois : d'abord au verso de la lettre de Batthyány déjà mentionnée, ensuite comme l'un des membres de l'équipe de Hoffmayer intervenue dans les églises citées, enfin sur le registre de comptes du chapitre d'Alba Carolina pour une somme d'argent qu'on lui devait encore en 1799.

Une autre étape a consisté à analyser l'architecture intérieure de la grande salle de la bibliothèque : faire des relevés et prendre des clichés du décor conservé, pour mieux analyser les techniques artisanales et artistiques employées par les maçons, charpentiers, menuisiers et ébénistes, et par le peintre. Nous avons ainsi pu retrouver des traces de la fresque de l'ancienne église des Trinitaires, qui n'a pas été recouverte malgré la mise en place des rayonnages à la fin du XVIII^e siècle. Nous avons tenté ensuite d'établir la facture du dessin et de la peinture des deux compositions centrales, tout en essayant de décrypter les thèmes des allégories qui ornent la galerie, et d'identifier les personnages représentés dans les portraits décorant la salle. Dans un troisième temps, nous nous sommes efforcés de déchiffrer l'iconographie générale, le sens des inscriptions et des devises, ainsi que la symbolique des éléments représentés. Les quelques anciennes gravures, les plaques gravées en bronze datant de la fin du XVIII^e siècle, ainsi que les clichés sur verre du début du XX^e siècle conservés à la bibliothèque, nous ont permis d'établir les similitudes entre le décor de la bibliothèque et celui de l'observatoire et de rapprocher le travail des dessinateurs et celui des graveurs ayant exécuté ces gravures. L'analyse minutieuse de la facture du dessin et l'étude du répertoire décoratif et iconographique nous ont amenée à conclure qu'il existe une ressemblance évidente entre les gravures publiées par Mártonffy et ce qui reste de leur reproduction dans la technique de la fresque sur les parois de l'observatoire.

Il y a cependant des similitudes tout aussi importantes au niveau de l'iconographie du thème proposé, celui de l'Astronomie, ce qui nous a amenés à l'idée que l'évêque Batthyány avait placé son institut sous le signe d'Uranie, déesse de l'Astronomie, en commençant par

■ 79. Antonius Mártonffy, *Initia astronomica Speculae Batthyanianae Albensis in Transilvania [...] cum XI Tabulis Aeneis*, Albae Carolinae, Typis Episcopalis, Anno MDCCXCVIII. (URANIAE / POSUIT / C(omes) IG(natius) DE BATTHYAN/ EPISC(opus) TRANSILV(aniae) / 1794. Gravure de 1796, dessin de Michael Gros, gravé par Johann Baptist Simon. ■ 80. La Lande connaissait bien les observatoires

astronomiques de cette partie de l'Europe. Il cite celui de Vienne en indiquant les noms des astronomes : M. Hell (professeur de Mártonffy), M. Marinoni, Liesganig, P. Franz, Kamspock ; celui de Graz dirigé par P. Tirnberger ; enfin celui de Nagyszombat et son astronome P. Weiss.



l'inscription placée au fronton de l'église-bibliothèque. Pour argumenter cette idée, nous avons associé l'étude artistique et l'étude des archives capitulaires conservées à la bibliothèque du Batthyaneum : la correspondance de l'évêque Ignác Batthyány avec son astronome Antal Mártonffy et avec le chanoine lecteur István Fang, qui témoigne de son projet scientifique et des démarches accomplies pour mettre en place sa fondation ; les registres de comptes, le testament, les inventaires après décès, le détail de la masse successorale, et les actes issus des procès intentés par la famille entre 1799 et 1820 ; enfin, l'état des sommes à payer aux ouvriers et contremaîtres qui avaient travaillé sur les chantiers de l'ancienne église des Trinitaires pour l'aménagement de l'institut.

171

Une autre source réside dans le livre déjà cité d'Antal Mártonffy⁷⁹, dont nous avons repris certaines idées développées dans l'introduction : la chronologie de l'astronomie, ses liens avec d'autres domaines des sciences et son importance pour l'évolution de l'humanité. Ce travail nous a amenée à réanalyser les gravures et à contrôler si la bibliographie indiquée dans les notes de bas de page par le premier astronome était toujours disponible à la bibliothèque. Un des titres fréquemment cités, l'*Astronomie* de La Lande en trois tomes parue à Paris chez la veuve Desaint en 1771, existe dans deux éditions différentes. Mártonffy a suivi la table des matières de La Lande et l'ordre d'énumération des astronomes : Copernic, Brahe, Kepler, Cassini, Newton, Christophe Colomb, Ptolémée et Helvétius⁸⁰. Ce point démontre que l'ouvrage a été non seulement une source d'information pour l'astronome, mais aussi une source d'inspiration iconographique pour l'évêque Batthyány. Sur la feuille de garde de chaque tome, ce dernier a porté de longues notes manuscrites, tandis que le thème de l'astronomie qui domine le programme iconographique de l'observatoire et de la bibliothèque suit à la lettre le contenu et les sources de La Lande : « L'ancienneté de l'étude des astres », en commençant avec Flavius Josèphe, qui attribue dans ses *Antiquités judaïques* les premières connaissances des Égyptiens à Abraham ; puis le livre de Job ; puis Moïse, auquel on attribue aussi des connaissances scientifiques ; le rôle de David.

On poursuit avec la *Théologie astronomique* de Derham et avec les préoccupations de Jules César, d'Adrien et de Sévère, ainsi que de Charlemagne. L'idée est que la cosmographie et la géographie ne peuvent se passer de l'astronomie. Celle-ci est aussi utilisée pour le calendrier, l'agriculture, la chronologie et la division du temps, la gnomonique (application de la trigonométrie) et la médecine. Enfin, elle est célébrée par les poètes.

L'étape suivante de la recherche nous a permis d'établir la chronologie des travaux effectués et de montrer qu'ils se sont poursuivis parallèlement dans les deux espaces de l'institut et que les exécutants ont employé partout les mêmes techniques et matériaux : pourtant, les travaux de l'observatoire, qui n'ont pas suivi à la lettre les plans publiés par Mártonffy, ont été terminés deux ans avant ceux de la bibliothèque. Il faut préciser encore que ces derniers étaient achevés à la fin de l'année 1797 et non après la mort de l'évêque, comme l'ont affirmé certains chercheurs.



ANALYSE DU DÉCOR DE LA *AULA MAGNA*

172

Puisque le thème proposé aux artistes chargés de décorer la bibliothèque était l'imitation des bibliothèques antiques, le projet s'inscrivait parfaitement dans le cycle classique et assez restreint des grands thèmes de l'iconographie spécialisée – des portraits, des allégories des arts libéraux et des muses, dans des techniques variées⁸¹. La décoration de la bibliothèque du Batthyaneum se rattache à cette formule, mais sa lecture révèle une mise en œuvre particulière du thème de l'Astronomie, et un style éclectique qui lui est propre. Cet éclectisme est dû au désir de rapprocher les modèles iconographiques et le contenu des livres relatifs à chaque thème. Toutefois, on constate que les moyens financiers limités du diocèse ont aussi entraîné un mélange de différentes manières déployées par les artistes. Pour ces mêmes raisons financières, l'évêque a recours non à de grands architectes, mais plutôt à des collaborateurs permanents, comme les graveurs allemands et autrichiens de son imprimerie et les artistes locaux, familiers du décor des églises de Transylvanie.

En cumulant les données fournies par les ouvrages en bois de Hoffmayer peints par Csűrös et par les gravures publiées par Mártonffy, on peut se faire une idée assez juste de l'ingéniosité du premier à utiliser les volumes lorsqu'il fallait vaincre les difficultés d'un plan en longueur, pour aligner les rayonnages de la bibliothèque le long d'une galerie. La formule de « la galerie aux parois tapissées de livres » est caractéristique de l'époque classique : à Alba Carolina, les rayonnages sont divisés en travées par de légers pilastres, cannelés dans leur partie inférieure et ornés de guirlandes, supportant chacun non pas un buste à l'antique mais un portrait peint. L'accès aux rayonnages du haut est facilité par deux échelles parallèles soutenues par les tambours de 260 + 115 cm, qui coulissent dans des rainures entre les rayonnages, avec des marches de 95 cm et une contremarche de 20 cm. Une large frise tourne dans la partie supérieure de la grande salle, suggérant des triglyphes (trois prismes verticaux) et des métopes (une pyramide), le tout réalisé en bois dans la technique de la grisaille (suggérant les facettes du diamant)⁸². Les deux globes géographique et astronomique placés symétriquement, à quelque deux mètres du rayonnage central, séparent en deux l'axe de la salle.

Une question demeure : la salle est dominée par deux grandes compositions centrales et la décoration du pourtour comporte une série de dix portraits, mais vingt-quatre colonnes avec chapiteaux ornent la galerie. Ne devrions-nous pas avoir vingt-quatre portraits comme à Eger ? Les portraits que nous avons pu identifier par analogie sont groupés ainsi : quatre au-dessus de l'oratoire représentant Jésus-Christ, Moïse et les deux fondateurs de l'Église, les apôtres Pierre et Paul. À droite, Galilée, et, à gauche, Ptolémée se font face. Au-dessus du panneau central représentant Minerve et séparant la nef de l'autel, Newton et Copernic, flanqués à gauche par Ératosthène et à droite par Helvétius. Si à Rome, ou à la bibliothèque

■ 81. André Masson, « Les thèmes de décoration des bibliothèques du XVI^e au XVIII^e siècle », dans *Bulletin des bibliothèques de France*, 1961, n° 2. Le concepteur a-t-il pu aussi connaître le livre de Claude Clément, *Musei sive bibliothecae*, qui proposait d'abandonner les thèmes d'inspiration antique pour des thèmes religieux ou encore les gravures des *Portraits et vies des hommes illustres* d'André Thévet, publiés à Paris en 1584 ? ■ 82. Au-dessus des colonnes surmontées d'un portrait, les petits prismes qui forment les métopes sont remplacés par des fleurons.

■ 83. Nikolaus Pacassi, château de Hetzendorf, Vienne : les photos indiquent la disposition verticale des portraits ogivaux. ■ 84. La bibliothèque du Batthyaneum conserve cinq blasons de l'évêque : le premier, dans la composition des « Chevaux du Soleil » ; le deuxième, sur le bouclier de Minerve ; le troisième, à l'observatoire ; le quatrième, sur le cuivre de l'ex-libris ; enfin le cinquième, sur le vitrail de 1615, hérité du bisaïeul Adam (I) Batthyány. ■ 85. Rolf Toman, *Wien. Kunst und Architektur*, Köln, Könemann, 1999, p. 133.

de Valenciennes, le parallèle entre l'Ancien et le Nouveau Testament est fait par des représentations de Moïse et des Pères de l'Église, à Alba Carolina, il tient dans la représentation de Jésus-Christ en gloire, de Moïse et des apôtres Pierre et Paul. Les portraits en tondo, peints sur bois, sont accrochés, tout comme dans l'observatoire, au-dessus du socle des colonnes, de manière à suggérer les bustes qu'on trouve dans certaines bibliothèques. Toutefois, dans notre *Aula*, les colonnes, avec ou sans portraits, ont aussi pour fonction de délimiter les rayonnages⁸³, tandis que les portraits scandent le rythme des travées de livres. Traitées à l'antique, elles sont entourées d'épaisses couronnes de lauriers tressés.

La décoration de la bibliothèque est apportée par les deux grands panneaux en demi-lune qui se font face aux deux extrémités de la salle, renvoyant involontairement à la *Chambre de la Signature* de Raphaël. Dès l'entrée s'impose la représentation de Minerve, symbole de la sagesse comme seul arbitre de monde, casquée et vêtue de sa toge, le bouclier dans la main gauche et le javelot dans la droite. Le bouclier porte le blason de la famille Batthyány⁸⁴. Derrière elle se déploie un trompe-l'œil représentant Rome, la cité éternelle familière à l'évêque, avec ses vestiges antiques (l'aqueduc et l'obélisque) et modernes (l'église). Le deuxième panneau figure « Les Chevaux du Soleil », avec Hélios comme meneur du quadrigé, et non Charles VI, comme à la *Hofbibliothek* de Vienne⁸⁵. Les travées sont séparées par des arcs-doubleaux en berceau imitant en trompe l'œil les caissons. Nous avons saisi une ressemblance entre le décor de la partie intérieure de l'arc de triomphe et celui du Temple calviniste de la *Dorotheergasse*, de Vienne, peint entre 1783-1784 par Gottlieb Nigelli.

Au-delà du thème mythologique dans lequel les quatre chevaux du Soleil, Éthion (Fougueux rouge), Astérope (Yeux étoilés), Bronté (Tonnerre) et Phlégon (Soleil couchant), tirent le char d'Hélios et composent la tétrade mystique à laquelle les Phéniciens offraient

173



12-13. Ptolémée et (ci-dessous) Moïse, portraits de la *Aula Magna*.





des sacrifices⁸⁶, on est surpris par des éléments qui explicitent l'allégorie de l'astronomie⁸⁷. Le thème renvoie involontairement au fameux « Ciel de Salamanque » peint en 1474, et représentant le Soleil et Mercure. Le Soleil et les constellations illustrent le Psaume 8, verset 4 (« Je verrai les cieux, œuvre de tes doigts, la lune et les étoiles que tu as créées »), mais symbolisent aussi le choix d'enseigner l'astronomie, l'ensemble mettant aussi en scène la vitesse et la course du soleil⁸⁸. On sait que l'évêque Batthyány avait adopté la théorie héliocentrique de Copernic, après que Benoît XIV eut autorisé la publication des traités de Galilée et de Copernic⁸⁹.

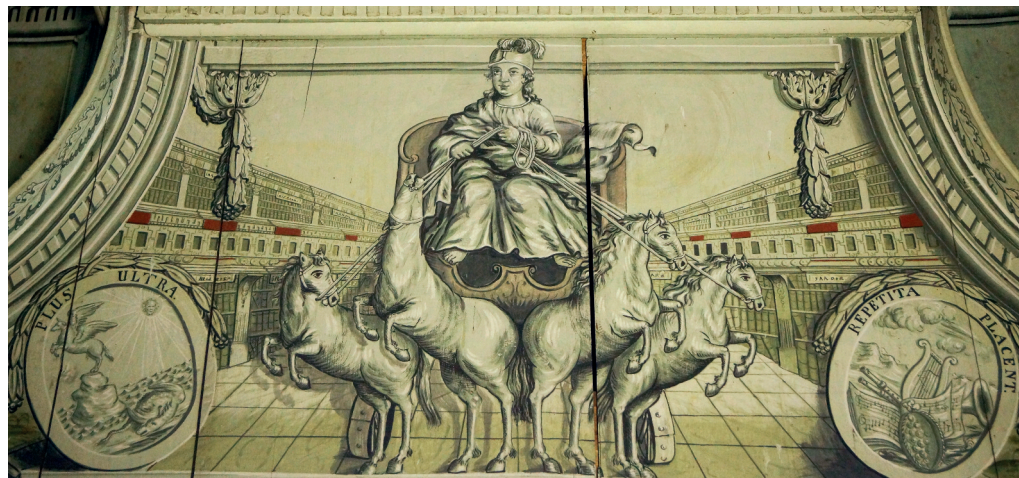
Toutefois, notre surprise a été grande de découvrir que, derrière le quadriga, s'étend dans une parfaite reproduction en trompe-l'œil l'image même de cette salle : c'est une véritable métaphore insoupçonnée qui se dévoile au regard. La bibliothèque devient ainsi le symbole du savoir reflété dans un miroir, peut-être « le miroir de l'Univers ». Analysant de près l'image, on peut penser qu'elle représente la bibliothèque telle qu'elle devait être : les rayonnages sont complétés par des inscriptions en grec semble-t-il désignant des disciplines, mais qui n'ont jamais été installées et ont été remplacées par les portraits. Aussi surprenant que cela paraisse, les deux allégories principales d'Alba Carolina, comme dans les deux salles de Coimbra, semblent suggérer l'une, le miroir de l'Univers, l'autre, celui de la Sagesse⁹⁰.

Au premier abord, on pourrait croire que les deux compositions centrales, présentant Hélios et Minerve, sont d'une autre main que les compositions rectangulaires, en ocre et de petit format. Pourtant, la représentation de Minerve démontre le contraire. Ses éléments sont

■ 86. Les autres sont Lampos (Éblouissant Midi ou le Resplendissant) et Actéon (Aube rayonnante ou le Lumineux) attelés au chariot d'Apollon ; Chronos (le Temps), Pyrois (Enflam-mé), Érythrée (Soleil levant ou le Rouge), Éthyon (Fougueux rouge). Ces chevaux vivraient dans les écuries célestes. Lorsque Pégase n'est pas en compagnie des muses ou en train de porter la foudre de Zeus, il s'y repose souvent. David Étienne Choffin, *Dictionnaire abrégé de la fable, ou de la mythologie [...] servant de supplément aux Amusemens philologiques*, 3^e éd., Halle, À la Maison des orphelins [Waisenhaus], 1767. ■ 87. Ce rituel se rattache à celui de Melqart, souvent représenté comme le conducteur du char solaire. Dans la Bible, les chevaux étaient aussi perçus comme les emblèmes de la Phénicie, tandis dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ils sont liés au mythe de Phaéon se rendant au palais du soleil Hélios,

son père. Les quatre chevaux furieux et le char sont un char de triomphe de la Rome antique. ■ 88. www.cosmovisions.com ■ 89. En 1741, Benoît XIV donne l'imprimatur aux ouvrages de Galilée et en 1757 aux ouvrages relatifs à l'héliocentrisme. ■ 90. Dans la bibliothèque de Coimbra, le portrait de Jean V surmonte une inscription latine définissant la bibliothèque comme « un palais qui saisit l'univers dans un miroir ». Comme dans le *Speculum* de Vincent de Beauvais, nous voyons dans la première salle le miroir de l'Univers, dans la seconde, celui de la Sagesse. ■ 91. Ladula XXIX, D. 260. ■ 92. Ces inscriptions sont certainement inspirées du décor de la Bibliothèque impériale de Vienne (*Hofbibliothek*) datant de la période du joséphisme, mais à Alba Carolina, elles ont de tout autres connotations, d'autant que le décor y a été réalisé sous François II.

14. « La bibliothèque dans la bibliothèque. »





traités dans le même ton rouge-brique : l'architecture lointaine d'une ville avec le profil d'une église, l'obélisque sous la forme d'un gnome, l'aqueduc ou le pont avec ses marches évoquent la civilisation romaine et la cité éternelle. Ces détails permettent de supposer qu'il s'agit soit du même peintre, soit de l'intervention ultérieure de celui qui a peint les allégories de la grande salle de la bibliothèque et les effigies de l'observatoire. Le dessin des deux compositions nous renvoie à la manière de réalisation à l'antique des Muses de l'observatoire, et à la source d'archives déjà citée, à savoir la lettre de Batthyány qui confirme que Johann Baptist Simon a dessiné un mât⁹¹.

175

Dix-huit compositions allégoriques rectangulaires sont peintes en ocre rouge ocre directement sur les planches de la tribune. Pour déchiffrer leurs contenus, il faut revenir à la quatrième gravure de Michael Gros et de Quirin Mark, publiée par Mártonffy et représentant le plafond de l'observatoire, car elles ont le même programme iconographique : l'Astronomie déployant ses forces et son savoir pour aider au progrès de l'humanité. La clé de l'énigme nous est donnée par le premier tableau, la Chronologie, dans lequel apparaît Saturne, avec la tête de Janus *bifrons*, la clepsydre ailée et le génie notant le récit. Le reste est plus simple : les allégories de la géographie, des découvertes, de l'héliocentrisme, de la découverte de l'Amérique, de la navigation, de l'optique ou dioptrie (les génies travaillent avec des appareils optiques), de la météorologie et de l'architecture, ont toutes comme point de départ Uranie.

Deux exceptions sont données par les compositions qui traitent non pas de l'Astronomie, mais des dix Tables de la loi, sous son portrait, et de la fondation de l'Église, sous les portraits des apôtres Pierre et Paul. Il y a un rapport direct entre le décor et la topographie des livres : ainsi, les rayonnages surmontés du portrait de Moïse et de ses Tables accueillent-ils les Bibles, tandis que sous les fondateurs de l'Église on trouve les œuvres des Pères. De même les livres d'astronomie et de sciences sont rangés de part et d'autre de la représentation de Minerve.



15. Janus *bifrons*
et la clepsydre ailée.

Notre bibliothèque présente une autre réminiscence de l'Antiquité, à savoir des inscriptions⁹² dans quatre médaillons ovales et dans la devise du blason du fondateur. Réparties deux par deux, elles sont les suivantes, dans la composition des « Chevaux du Soleil » :

« REPETITA PLACENT » est une forme abrégée de l'aphorisme « *Haec decies repetita placebit* », d'après un vers de l'*Art poétique* d'Horace (365) où le poète dit que telle œuvre ne plaira qu'une fois, quand telle autre répétée dix fois plaira toujours. À l'intérieur se trouvent les symboles des arts : la lyre (Apollon jouant de la lyre), deux flûtes, une trompette (avec les petits anges), des partitions et une palette, le tout dans un cartouche ovale orné des mêmes feuilles de laurier que les portraits d'astronomes et de savants – ce qui soutient l'hypothèse que l'exécution est de la même main. Comme dans les gravures du livre de Mártonffy, les nuages sont représentés tourbillonnant, tandis que des montagnes se dressent à l'horizon. Les images portent les attributs classiques de la Peinture, de la Musique et de l'Astronomie.





16. Blason et portrait d'Ignác Batthyány.

« PLUS ULTRA » est la forme abrégée de « nec plus ultra », ce qu'il y a de mieux. Pégase est au sommet de la composition, en train de s'envoler ; un dragon se mire dans l'eau, et le Soleil humanisé est le même que dans les gravures publiées par Mártonffy. Nous y voyons encore les quatre éléments : la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu !

Au centre, entre les portraits de Moïse et de saint Pierre, un écu porte le blason d'Ignác Batthyány, surmonté des attributs épiscopaux, la crosse et la mitre, avec en dessous le portrait déjà cité de l'évêque. Dans une formule ramassée, le blasonnement se décrit ainsi : « épée tenue entre les dents par lion naissant d'une mer devant rocher sommé d'un pélican ». Dans le texte hongrois, le lion était vu de profil et tenait une épée pendant que le pélican nourrissait ses trois petits de son sang. Dans celui des armoiries des comtes, le contenu de l'écu a été maintenu, mais en y ajoutant les timbres et les ornements extérieurs : d'argent, bordés d'or, tarés en tiers et fermés par onze grilles d'or. Ce blason porte une devise inédite : « NON SOLO NOMINE PASTOR / TUTATUR ET ORNAT » (Ce n'est pas seulement par son nom que le pasteur protège et pourvoit). Si l'azur est rendu conformément aux armes de la famille, le brun est remplacé par le vert : le peintre ignorait les règles de l'héraldique, qui interdit de changer les couleurs. La comparaison entre ce blason et celui de l'observatoire montre que la nuance du vert du blason, employé aussi pour les houppes, est la même que celle du vert utilisé pour les registres décoratifs de l'observatoire. Un argument de plus en faveur de la simultanéité des travaux effectués dans les deux locaux.

Deux autres inscriptions figurent dans la composition représentant Minerve : « RELIQUUM (AM)ATUR » (On aime ce qui demeure) sur le globe terrestre, ce qui renvoie à la théorie de l'héliocentrisme – on observe l'équateur et les méridiens, traversés par les signes zodiacaux (sont visibles la Balance, le Scorpion et les Poissons) ; « IN PATIENTIA SUAVITAS » (douceur de la patience) : deux mains tenant une scie coupent un rocher prolongé par une croix (l'Église) et surmonté d'une fleur d'acanthé, comme une clé de voûte. Autrement dit, avec la foi en Dieu, il est possible de déplacer les montagnes. L'ensemble de cette composition avec Minerve en position centrale n'est-il pas une forme très ramassée de la *Sapienzia divina* ?

LES SYMBOLES RELIGIEUX DES ÉLÉMENTS ASTRUX

Comment réunir la foi et la science quand on est prélat ? L'évêque Batthyány a dû répondre à cette question dans ses recherches et ses écrits. Il devait connaître non seulement la clé de chaque allégorie, mais aussi l'équivalence des plus profonds symboles religieux, pour construire un programme iconographique dont la signification serait conforme à son statut. Nous les avons retenus selon les représentations les plus fréquentes des compositions de la *Aula Magna*. Ainsi, le Ciel est figuré par le sein d'Abraham, image biblique dont l'idée subsiste au Moyen Âge dans le tableau de la « Jérusalem céleste ». Les fleuves sont représentés par le dessin abrégé et stylisé d'une onde courante, tandis que les nuages séparent les régions terrestres des espaces célestes. Les délinéaments onduleux de la vapeur d'eau flottant dans l'air donnent l'idée des nuages conventionnels. Éléments de la bordure, les flots font se succéder une série de « S » couchés.

■ 93. L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne, Types symboliques*, Lille, Desclée de Brouwer et Cie, MDCCCLXI, p. 334-335 et 372.

Le Soleil et la Lune sont les attributs du prophète Joël, mais ils sont figurés différemment, comme deux astres au-dessus des deux branches de la croix du Calvaire. Le soleil circonscrit une face humaine, et le croissant de lune, le profil d'une figure ; et parce que, dans l'Antiquité, le cheval était l'emblème du Soleil, nous avons même le quadrigé ; le Soleil rayonnant est l'emblème du jour, de la gloire, de la théologie ; il est surtout l'emblème du Christ, Soleil de la justice qui illumine les âmes. Le croissant de lune symbolise la nuit, tandis que les étoiles sont le signe de la divinité du Christ et de son règne éternel dans les cieux. Pour saint Augustin, les sept étoiles signifient la plénitude de l'Église, mais ici, les astres sont plutôt semés sur le champ d'une composition symbolique évoquant l'idée du ciel, du firmament. Le pélican constitue l'élément central du blason de Batthyány : « En nourrissant ses petits aux dépens de sa substance, il symbolise le Seigneur qui nourrit ses enfants de l'Eucharistie. » Il devient ainsi figure de la Charité, l'emblème de la vie éternelle rendue à l'humanité par le sang du Fils de Dieu répandu sur la croix, et plus particulièrement l'emblème de la Résurrection.

Les béatitudes (*humilitas, pietas, scientia, fortitudo, consilium, intelligentia, sapientia, perfectio*) équivalent aux vertus figurées dans les livres sacrés par des emblèmes empruntés au règne végétal. Les plantes les plus fréquemment reprises dans la décoration de l'observatoire et de la bibliothèque sont ainsi les palmes, emblèmes de la victoire, et l'acanthe, en forme de feuilles festonnées et de fleurons. Autres plantes : les feuilles de chêne (emblème de la force), le laurier tressé en couronne (emblème de la gloire terrestre) et le palmier (image de la terre promise), comparé à la science et symbolisant la 3^e béatitude⁹³. Le décor comporte aussi le trompe-l'œil du meneau, le rais-de-cœur (ornement courant du répertoire de l'architecture classique, fait d'une suite des feuilles en forme de cœur alternant avec des fers de lance), la torsade (ficelle tordue en spirale), les triglyphes, les bandeaux, les écus, enfin les pilastres et les colonnettes.

CONCLUSION

Le visiteur découvre un programme iconographique complexe, renvoyant au fonctionnement initial de l'édifice : en intégrant l'ancienne construction, l'architecte a réduit la hauteur par la délimitation en deux niveaux et par une galerie dans la salle qui devait recevoir la bibliothèque. L'espace vertical s'ouvre avec majesté vers le haut. Ce qui est étonnant, c'est que l'évêque a abrité son institut dans une église, malgré la contrainte représentée par les murs et les éléments de décoration préexistants, veillant à ce que son architecte les conserve (voir l'aménagement intérieur de l'espace ainsi que les motifs floraux des fresques conservées sur les murs).

Il s'agit d'un concept iconographique conduisant plutôt à une sorte d'apothéose d'Uranie, mais renvoyant également à un programme unitaire sur le thème de l'astronomie, tant dans l'observatoire que dans la grande salle de la bibliothèque. Les allégories évoquent la sphère personnelle de l'évêque Ignác Batthyány, tandis que la thématique du héros est liée à l'histoire de sa famille : par les blasons qui dévoilent l'identité du mécène des arts et des sciences et par la représentation du bâtiment et de sa fondation, tant dans le carré H de la troisième gravure que dans la vignette signée par Simon dans le livre de Mártonffy. Sans oublier l'image de sa propre bibliothèque, placée derrière le quadrigé d'Hélios, image qui rend encore plus visible une mythologie liée à son histoire personnelle.



YANN SORDET

D'un palais (1643) l'autre (1668) : les bibliothèques Mazarine(s) et leur décor¹

La Bibliothèque Mazarine est aujourd'hui la seule bibliothèque en France à manifester depuis le XVII^e siècle une continuité non seulement fonctionnelle – son accessibilité et sa vocation publique n'ont été qu'épisodiquement perturbées depuis 1643 – mais également architecturale et décorative, puisqu'en dépit de (ou grâce à) quelques mutations qui font l'objet de cette étude, elle a conservé dans toute sa cohérence un cadre expressément conçu pour elle à partir de 1646.

Rappelons que, sur le plan documentaire, Mazarin a eu trois bibliothèques : celle qu'il constitue à Rome avant son installation définitive à Paris (1639)² ; celle qu'il crée de toutes pièces à partir de 1642, que Gabriel Naudé, sans doute recruté dès la fin de l'année 1642, développe dans des proportions considérables, et qui est dispersée pendant la Fronde au début de l'année 1652 ; celle, enfin, qu'il reconstitue dès son retour au pouvoir, dont la responsabilité est confiée à François de La Poterie, ancien assistant et successeur de Naudé. Des deux bibliothèques parisiennes de Mazarin, la première fut la plus considérable. Développée de manière fulgurante, en huit années elle dépassa les 40 000 volumes³ ; un acte récemment découvert la dit même, en juin 1650, « composée de cinquante six mille volumes dont la plupart sont rares & précieux⁴ ». L'évaluation de sa volumétrie, à défaut de source catalographique⁵,

■ 1. Cette enquête sur le décor de la Bibliothèque Mazarine et ses vicissitudes a fait l'objet d'une première présentation en 2013, dans le cadre du colloque *Ikongraphie und Dekoration der Bibliotheken in der Zeit der Barock und Klassizismus*, organisé à Eger. Poursuivies au-delà du colloque, les recherches ont donné lieu à un article publié dans le *Journal des savants* en 2015. C'est le texte de cet article que nous reproduisons ici, avec l'accord bienveillant du comité de rédaction du *Journal des savants*. ■ 2. Doit-on croire le P. Jacob qui estime cette bibliothèque à « plus de cinq mille volumes » (*Traité des plus belles bibliothèques publiques et particulières*, Paris, Rolet Le Duc, 1644, p. 95) ? L'*Inventario della biblioteca del card. Mazarino in Roma*, conservé avec les papiers de Gabriel Naudé (BnF, ms. it. 478, f. 1-18), ne comprend pas plus de 800 titres. La date des éditions les plus récentes (1639) laisse penser que le développement de la collection n'a guère été poursuivi après l'installation de Mazarin à Paris, mais cette bibliothèque semble avoir été maintenue à Rome au moins jusqu'en 1648, date du dernier accroissement repéré : « mandata da S. E. in 9^{bre} 1648 » (« *Bibliotheca Premonstraten.*, Paris 1603 [sic pour 1633 ?] », f. 3^{ve}). ■ 3. Mersenne, qui l'a vue en mars 1646, considère qu'elle « a desja 23 mille volumes », et qu'une fois augmentée des « 105 bales de livres » que Naudé vient tout juste de rapporter d'Italie, elle en comptera « 32 milles » (lettre à André Rivet, du 20 mars 1646, Leyde, Bibl. de l'université, BPL Lat. . 85-86, éd. dans *Correspondance du P. Marin Mersenne*, éd. Cornélis de Waard et al., XIV, Paris, CNRS, 1980, p. 152). Un an plus tard le même Mersenne l'estime à 30 000 volumes « *quorum sunt 10 000 folio* » (lettre à Samuel Sorbière du 21 mars 1647, BnF, Mss, n.a.f. 6204, f. 294,

Correspondance du P. Marin Mersenne..., ouvr. cité, XV, 1983, p. 140). En février 1651 Naudé avance le chiffre de 40 000 volumes : « à mon advis elle passoit les 40 000 vol. dont il y en avoit plus de 12 000 fol. », *Aujourd'huy 14. fevrier 1651* [« Mazarinade » consacrée au procès-verbal de visite de la bibliothèque à la requête du président Tubeuf, rédigé par Naudé], [s.l., s.n., s.d.], p. 4. Bibliothèque Mazarine (désormais BM), M 10 056 (Célestin Moreau, *Bibliographie des mazarinades*, Paris, Renouard, 1851, n° 3289). ■ 4. Archives nationales (désormais AN), S/6505. Il s'agit d'un brevet royal du 6 juin 1650, par lequel le jeune Louis XIV entérine la « donation faite au public par Monsieur le cardinal Mazarini en datte de ce jourd'huy de sa bibliothecq[ue] », en la plaçant sous sa protection. Il convient alors de montrer que la taille de la bibliothèque renforce à la fois le bénéfice et la légitimité du geste, et partant devrait la prémunir contre la dispersion voulue par la Fronde parlementaire. Voir Yann Sordet, « Le premier acte de donation au public de la bibliothèque de Mazarin (1650) », *Histoire et civilisation du livre*, X, 2014, p. 93-111. ■ 5. De la première bibliothèque parisienne il ne fut pas fait d'inventaire ; on dispose de sources fragmentaires, comme le catalogue publié par Naudé de la bibliothèque de Jean Descordes, acquise en bloc en 1643, et que la tradition imposée par Naudé considère comme le noyau de la bibliothèque de Mazarin (*Catalogus bibliothecae Cordesianae*, Paris, Vitray, 1643), ou des listes de dons, d'acquisitions et de reliure à finalité comptable, remises par le bibliothécaire au cardinal (BnF, Mss, n.a.f. 5764-5765). Une partie de la première bibliothèque fut récupérée après la Fronde : les volumes concernés peuvent être repérés à partir de listes de récupérations



repose nécessairement sur les estimations contemporaines, vraisemblablement toutes fournies par Naudé, soit directement soit qu'il les ait inspirées à ses visiteurs (Mersenne y compris). Ce chiffre la place, avec sans doute la bibliothèque ducal de Wolfenbüttel, au premier rang des collections européennes de son temps. Le contenu de la seconde bibliothèque parisienne de Mazarin est mieux identifié, principalement par l'inventaire que les exécuteurs testamentaires du cardinal en font dresser en 1661 et 1662⁶. Il signale un peu moins de 26 800 volumes imprimés et 2 400 manuscrits, soit un total de 29 200 unités matérielles. Amputé des sélections opérées à la demande de Colbert pour la bibliothèque du roi en 1668, et notamment des manuscrits, cet ensemble constitue, sans solution de continuité, le noyau de l'actuelle Bibliothèque Mazarine.

Du point de vue architectural – en d'autres termes sur le plan des espaces et de l'organisation matérielle – Mazarin disposa de quatre bibliothèques successives : celle de son palais romain du Quirinal (aujourd'hui Palazzo Rospigliosi), laconiquement décrite par le Père Jacob⁷ ; celle de l'hôtel de Clèves, qui ne fut peut-être qu'un entrepôt provisoire de livres où furent stockées les premières acquisitions de Naudé ; celle qui fut organisée dans son nouvel hôtel parisien à partir de 1643 en l'attente d'un espace *ad hoc*, et que nous nous proposons aujourd'hui de localiser très précisément ; et celle qui fut installée dans l'aile que les architectes Pierre Le Muet et Maurizio Valperga, dont les responsabilités respectives sont encore mal définies, ont édifiée à partir de 1646 le long de la rue Royale (qui deviendra bientôt la rue de Richelieu).

Cette nouvelle bibliothèque constitua pendant vingt ans l'écrin des deux collections parisiennes successives du cardinal. Devenue l'une des curiosités de Paris, que visitaient savants et amateurs, elle fut aussi un objet de fantasmes révélés par les discours de la Fronde. On peut en analyser l'organisation et le décor, d'après quelques descriptions contemporaines, grâce

dressées par François de La Poterie en 1654 (BnF, ms. n.a.f. 5765, f. 41 et suiv.), et de mentions portées sur les plats lors de la vente de 1652, cf. I. de Conihout, « Les reliures de Mazarin », dans *Mazarin, les lettres et les arts*, dir. ead. et P. Michel, Paris, Bibliothèque Mazarine ; Monelle Hayot, 2006, p. 278. ■ 6. Bibliothèque Mazarine, ms. 4109-4111 (imprimés) et BnF, n.a.f. 5763, f. 143-236 (manuscrits). En cours d'édition par la Bibliothèque Mazarine. ■ 7. Les livres y sont « conservés dans des armoires tréslées de fil doré, ciselées et dorées à surface, avec des vases, bustes et autres antiques sur le haut d'icelle », Louis Jacob, *Traité des plus belles bibliothèques...*, ouvr. cité, 1644, p. 95. ■ 8. John Willis Clark, *The Care of Books : An Essay on the Development of Libraries and their Fittings*, Cambridge, The University Press, 1909, p. 272-274. André Masson, « Mazarin et l'architecture des bibliothèques au XVII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 1961, p. 356. ■ 9. Léon de Laborde, *Le palais Mazarin et les grandes habitations de ville et de campagne au dix-septième siècle*, Paris, Franck, 1846 ; Alfred Franklin, *Histoire de la Bibliothèque Mazarine et du Palais de l'Institut*, Paris, Welter, 1901 ; Louis Battifol, « Les origines du palais Mazarin », *Gazette des Beaux-arts*, 39, 1908-I, p. 265-289. Roger-Armand Weigert, « L'Hôtel de Chevre-Tubeuf et les débuts du palais Mazarin », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1948 (années 1945-46), p. 18-33 ; *id.*, « Le Palais Mazarin, architectes et décorateurs », *Art de France*, II, 1962, p. 147-169 ; *id.*, « Du Palais Mazarin à la Bibliothèque nationale », *Mazarin, homme d'état et collectionneur (1602-1661)*, Exposition du troisième centenaire de la mort de Mazarin, Bibliothèque nationale, 1961, p. XIII-XXX. Voir aussi Madeleine Laurain-Portemer, « Le palais Mazarin et l'offensive baroque de 1645-1650 », *Gazette des Beaux-Arts*, 81,

mars 1973, p. 151-168. ■ 10. Claude Dulong, « Du nouveau sur le palais Mazarin », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 153, 1995, p. 131-155 ; Claude Mignot, « Le palais Mazarin : augmentations 1644-1645 », dans *François Mansart, le génie de l'architecture française*, Paris, Gallimard, 1998, p. 180-182 ; *id.*, « Première "bibliothèque Mazarine", rue de Richelieu », dans *Les Bibliothèques parisiennes : architecture et décor*, dir. Myriam Bacha et Christian Hortin, Paris, 2002, p. 68-70 ; Alexandre Cojannot, « Antonio Maurizio Valperga, architecte du cardinal Mazarin à Paris », *Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, n° 54, 2003, p. 33-60 ; *Id.*, « Le cardinal Mazarin et l'architecture française », dans *Mazarin, les lettres et les arts...*, ouvr. cité, p. 93-110 ; Bénédicte Gady, « Les décors peints du palais Mazarin : réattributions et redécouvertes », *Revue de la BnF*, n° 44, 2013, p. 65-68. ■ 11. La construction de l'hôtel de Chevre fut confiée à l'architecte et entrepreneur Jean Thiriort, collaborateur de Jacques Lemercier, comme l'a montré Roger-Armand Weigert en découvrant le marché passé en avril 1635 (AN, MC/CXI/144, fol. 317), « L'Hôtel de Chevre-Tubeuf et les débuts du palais Mazarin », art. cit., 1948, p. 20 ; *Mazarin, homme d'état et collectionneur...*, ouvr. cité, 1961, n° 650. ■ 12. Lequel agit sans doute déjà au nom et sur l'ordre de Mazarin, cf. Claude Dulong, « Du nouveau... », art. cit., 1995, p. 137-138. C'est seulement à l'été 1649, le 30 août, qu'un véritable acte de vente sera signé devant notaire, faisant passer Mazarin du statut de « locataire » à celui de propriétaire (AN, MC/CXII/54 ; l'acte est accompagné de l'inventaire de l'ensemble des titres de propriété établis depuis 1641, que Tubeuf transmet alors à Mazarin). ■ 13. Claude Dulong, « Du nouveau... », art. cit., 1995, p. 136.





à un petit ensemble de dessins identifiés en 1908 dans les collections de la Bibliothèque royale du Danemark, et, par extrapolation rétrospective, à partir des éléments que l'actuelle Bibliothèque Mazarine en a conservés. En effet, par le fait d'une singulière continuité, qui s'explique à la fois par un souci d'économie et une interprétation plutôt rigoureuse des intentions testamentaires du cardinal, non seulement les livres mais le schéma d'organisation et la menuiserie de sa bibliothèque furent transférés, après sa mort, dans le bâtiment édifié par Louis Le Vau à partir de 1662 pour abriter les deux principales entités de sa fondation, à savoir le collège Mazarin et la Bibliothèque Mazarine [ill. 13].

181

Depuis les travaux de John Willis Clark et d'André Masson, l'historien des bibliothèques et l'historien de l'architecture considèrent que la Mazarine introduisit en France le modèle architectonique de la bibliothèque classique inventé pour l'Escurial au siècle précédent⁸. Celui-ci se révélant parfaitement compatible avec les principes naudéens publiés en 1627 dans l'*Advis pour dresser une bibliothèque*, réimprimé à l'identique en 1644, à la veille des travaux de Le Muet et Valperga.

Nous nous proposons de réexaminer ici la question des modèles et des sources qui ont pu déterminer l'organisation et la décoration de la Mazarine, en exploitant des documents qui apportent des précisions inédites sur la chronologie, les principes et les acteurs de ces aménagements.

LA PREMIÈRE BIBLIOTHÈQUE DE MAZARIN DANS L'HÔTEL DE CHEVRY-TUBEUF

Depuis les travaux pionniers de Léon de Laborde et d'Alfred Franklin, la connaissance du palais Mazarin a été renouvelée de manière décisive par Roger-Armand Weigert⁹ et, au cours des vingt dernières années, plusieurs contributions ont permis d'en préciser le détail de la construction et des aménagements¹⁰. Claude Dulong a montré que dès 1641 Mazarin, qui souhaitait résider dans la proximité du palais de Richelieu, avait jeté son dévolu sur l'hôtel de Chevry-Tubeuf, dans ce quartier des Petits-Champs où justement financiers et robins proches du premier cardinal-ministre s'étaient installés dans des hôtels nouvellement édifiés. Initialement construit pour le contrôleur général des Finances Charles Duret de Chevry sur une parcelle acquise en octobre 1634¹¹, à l'intersection des récentes rues Neuve-des-Petits-Champs et Vivien, l'hôtel avait été revendu en 1641 au président de la chambre des comptes Jacques Tubeuf¹². Celui-ci étendit la propriété vers l'ouest par l'achat de terrains vacants donnant sur les rues Neuve-des-Petits-Champs et Royale/Richelieu, sur lesquels il fit élever par l'architecte Pierre Le Muet trois corps de bâtiment parallèles, dans l'intention de les mettre en location. Dès l'été 1643 Mazarin, Premier ministre depuis mai, prenait la décision de quitter l'hôtel de Clèves pour l'hôtel de Chevry-Tubeuf, et Anne d'Autriche le Louvre pour le Palais-Royal¹³. L'emménagement se fit en octobre. La croissance des collections du cardinal a de toute évidence joué un rôle fondamental dans la programmation des travaux d'extension du palais. En juin 1644 était passé avec François Mansart le marché de construction des deux galeries superposées qui représentent aujourd'hui, après les considérables bouleversements des XVIII^e et XIX^e siècles, les seuls vestiges cohérents du palais Mazarin : la galerie basse, qui accueillait une part importante des collections d'antiques du cardinal, et la galerie haute, décorée



par Giovanni Francesco Romanelli dans les années 1646-1647 d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, constituent en effet aujourd'hui les galeries « Mansart » et « Mazarine » de la Bibliothèque nationale de France.

La construction de l'aile de la bibliothèque constitue l'étape suivante de ce vaste et rapide programme d'extension du palais Mazarin, et la dernière d'envergure avant la Fronde.

En exposant en 1961 le marché de maçonnerie du bâtiment, qu'il avait récemment découvert, Armand Weigert en a retiré l'attribution à Mansart pour révéler qu'il fut confié à Pierre Le Muet, l'architecte qui avait déjà élevé les trois petits hôtels perpendiculaires à la rue Neuves-des-Petits-Champs, ainsi qu'à « Maurice Valpergue ». L'un et l'autre « architectes et ingénieurs du roi » étaient associés, dans ce marché du 3 mai 1646, à Nicolas Messier, l'entrepreneur qui avait déjà été chargé de la construction des galeries haute et basse¹⁴. Le Piémontais Antonio Maurizio Valperga, architecte préféré de Mazarin comme l'a montré Alexandre Cojannot, était arrivé à Paris en 1645 et avait aussitôt été commis à la direction des travaux du palais ; mais du fait de missions en Italie entre l'automne 1646 et le printemps 1647, c'est Le Muet qui conduisit seul la première partie du chantier. Valperga reprit sans doute la direction des travaux à son retour en 1647, et jusqu'à son emprisonnement par les Espagnols en 1650. Aussi est vraisemblable l'hypothèse qui lui attribue le dessin de l'aile de la Traverse, qui en 1647-1648 joint

■ 14. AN, MC/CXII/47. Le document a été révélé et exposé par Roger-Armand Weigert, *Mazarin, homme d'état et collectionneur...*, cat. cit., 1961, n° 650. Et sa cote précisée dans *Id.*, « Le Palais Mazarin, architectes et décorateurs », art. cit., 1962, p. 167 n123. Le choix de ces architectes a été interprété comme un évincement de Mansart, Claude Mignot, « Le palais Mazarin : augmentations 1644-1645 », art. cit., 1998, p. 180-181. Claude Mignot a signalé deux autres séries de pièces qui documentent la construction : deux marchés de taille de pierre relatifs à l'écurie (MC/XLII/108, 19 avril et 21 mai 1646), et une liasse de mémoires quittancés par Tubeuf (MC/CXII/61, 1^{er} mars 1653), *Pierre Le Muet architecte (1591-1669)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, t. I, p. 350-351. ■ 15. A. Cojannot, « Antonio Maurizio Valperga... », art. cit., 2003, p. 39. Voir aussi : Claude Dulong, « Un entrepreneur de Mazarin : Nicolas Messier », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1992-1994 (1997), p. 48-50. ■ 16. Ces dimensions sont confirmées par le mémoire du couvreur de 1649, qui évoque 75 toises un pied de couverture d'ardoise (*cf. infra*), ainsi que par un procès-verbal de toisé exécuté par Louis Le Vau le 1^{er} juin 1661, au moment de la division du palais Mazarin, qui décrit un bâtiment de 76 toises un pied, y compris l'épaisseur des murs ; ce dernier document a été retrouvé par Henri Lacaille dans les Archives de Monaco, il devait accompagner un plan levé par Le Vau, aujourd'hui non localisé, H. Lacaille, « Le partage du palais Mazarin à la mort du cardinal », *Correspondance historique et archéologique*, VII, 1900, p. 336. ■ 17. 1 toise = 1,949 m. Les dimensions intérieures de la grande galerie, d'après le toisé du maçon Nicolas Messier (*cf. infra*), sont de 32 toises, confirmées par l'échelle du plan partiel conservé à Copenhague ; à quoi il convient d'ajouter 6 toises et 6 pieds pour les pièces (vestibule, cabinet et salon) et l'épaisseur des murs de la partie nord, visible sur le plan de Copenhague ; dans la partie sud, il faut compter encore avec une salle de 6 toises et 6 pieds de long, partie intégrante de la bibliothèque (le toisé de maçonnerie de 1648 la désigne comme « chambre proche la bibliothèque », des marchés d'entretien des vitres de 1654 et de 1657 (*cf. infra*) comme la « salle avant que d'entrer à la bibliothèque »). Dans une lettre à Grémonville de juin 1646, alors que le bâtiment n'est pas encore élevé,

Naudé, désignant la seule grande galerie, évoquait une bibliothèque de 30 toises ; il donna plus tard les chiffres erronés de « neuf ou dix toises » puis de « douze toises » (*Aujourd'hui 14. février 1651...*, ouvr. cit., p. 3 ; *Avis à nosseigneurs de Parlement, sur la vente de la bibliothèque de Mr. le Card. Mazarin*, [1652], p. 2, BM, M 10052, *cf.* Moreau, *Bibliographie des mazarinades...*, n° 476). Alfred Franklin a relevé cette approximation (*Les Anciennes Bibliothèques de Paris...*, Paris, Imprimerie nationale, t. III, 1873, p. 55, n. 7). L'hypothèse la plus vraisemblable est que Naudé a donné ici les dimensions de la salle principale qu'occupait la bibliothèque de Mazarin dans l'ancien hôtel de Chevre-Tubeuf, avant son transfert dans la nouvelle aile. ■ 18. Les galeries conçues par Mansart ne sont alors pas achevées. Naudé poursuit : « on travaille puissamment à la gallerie des statues et à tout le reste du palais, où les maçons et les peintres sont esgalement occupez », BnF, Mss, n.a.f. 6500, f. 9^{vo}, éd. par Kathryn Willis Wolfe et Philip J. Wolfe, *Lettres de Naudé à Grémonville*, Paris ; Seattle ; Tübingen, 1986, p. 32. ■ 19. Une restitution de la distribution du palais avant 1646 a été proposée par Cl. Mignot (« Le palais Mazarin : augmentations 1644-1645 », art. cit., p. 182) sur la base du marché de vitrerie de 1657 publié par Weigert – restitution qui ne localise pas la bibliothèque. ■ 20. Le 2 février il est déjà en route pour Paris, d'après une lettre du P. Nicéron à Mersenne datée de Rome (*Correspondance du P. Marin Mersenne...*, ouvr. cit., XI (1642), 1970, p. 32). ■ 21. D'après Ph. J. Wolfe, entre le 4 décembre 1642 et le 10 avril 1643, date de rédaction du *Mémoire confidentiel adressé au Cardinal Mazarin*. On note que dès le 4 avril 1643 Gassendi qualifiait Naudé d'« *Eminentissimi Cardinalis Mazarini bibliothecario* », *Correspondance du P. Marin Mersenne...*, ouvr. cit., XII (1643), p. 124. ■ 22. Livraison du 30 janvier 1644 (n° 13, p. 80). ■ 23. Le seul détail un peu précis qu'il donne concerne « quatre cens volumes infolio, couverts de maroquin incarnat, avec des filets d'or », qui désignent la collection de Brienne, acquise par Richelieu pour le Roi puis sans doute laissée à Mazarin par Anne d'Autriche. Il précise également que « tous les jeudys, depuis le matin jusqu'au soir, elle est commune à tous ceux qui y veulent aller estudier », L. Jacob, *Traicté des plus belles bibliothèques...*, ouvr. cit., 1644, p. 488 et 487.



la bibliothèque au corps de logis principal en passant derrière les trois hôtels jadis construits par Le Muet pour Tubeuf¹⁵.

Le marché de mai 1646 évoque un bâtiment de 74 toises de long (soit environ 144 m)¹⁶, à édifier le long de la rue Royale (de Richelieu), qui comprendra des écuries au rez-de-chaussée et un premier étage distribué en « bibliothèque » et « logement » ; la hauteur de la voûte des écuries est déterminée par la nécessité d'établir le plancher des appartement et bibliothèque de plain-pied avec celui des bâtiments déjà existants. La bibliothèque, qu'un toisé de 1648 récemment découvert permet d'évaluer à 46 toises (soit près de 90 m), galerie principale et dépendances comprises, n'occupait donc qu'une partie du premier étage du nouveau bâtiment¹⁷. De cette aile, il ne subsiste aujourd'hui qu'un segment de 13 m de long sur la rue de Richelieu, correspondant à deux travées originelles (portées à trois travées par l'ouverture postérieure d'une fenêtre supplémentaire sur chaque façade, cf. ill. 1). Elles constituaient l'extrémité nord de l'aile, et furent partiellement séparées du corps de bâtiment principal au moment du percement en 1683 de la rue Neuve Mazarin (devenue rue Colbert), qui joignit la rue de Richelieu par une arche ménagée sous le bâtiment de Le Muet et Valperga. Leur isolement relatif explique qu'elles aient échappé pour partie aux restructurations effectuées après la mort de Mazarin, successivement pour le duc de Nevers, la marquise de Lambert, la banque de Law, la Bibliothèque royale puis nationale.

Les travaux commencèrent rapidement, comme en témoigne une lettre de Naudé à Grémonville du 19 juin 1646 : « [Son Éminence] faict bastir au sien [palais] une escurie pour cent chevaux et une bibliotheque au dessus qui sera longue de 30 toises au lieu que la nostre d'à présent, quoy qu'augmenté depuis vostre depart de deux chambres, n'en a que 13¹⁸ ». Avant d'en venir à cette bibliothèque au décor et à l'organisation inédits en France, reconnaissons que nous sommes mal renseignés sur le sort des livres de Mazarin avant leur implantation dans la galerie de Le Muet-Valperga, la connaissance approximative que nous avons de l'organisation de l'hôtel de Chevre-Tubeuf sous Mazarin n'ayant pas permis jusqu'ici leur localisation¹⁹.

Naudé était rentré d'Italie à la fin de l'hiver 1642²⁰. Mazarin – la correspondance entre les deux hommes en témoigne – avait manifesté dès 1641 son intention de le prendre à son service. Le recrutement fut vraisemblablement conclu en décembre 1642²¹. Les documents comptables laissés par Naudé prouvent que, dès le mois d'octobre 1643, la bibliothèque en gestation, qui compte déjà la collection de Jean Descordes acquise en bloc durant l'été, est transportée dans l'hôtel de Chevre-Tubeuf depuis l'hôtel de Clèves, que Mazarin occupait depuis son installation définitive à Paris. Sans doute est-elle implantée dès cette époque dans l'aile gauche de l'hôtel de Chevre-Tubeuf, dans un espace que nous pensons avoir précisément localisé. Elle est en tout cas accessible aux chercheurs, au plus tard au tout début de l'année 1644. En témoigne la *Gazette de France*, qui annonce en janvier 1644 que Mazarin accueille dans son hôtel une « Académie pour tous les doctes & curieux, qui y vont en foule tous les jeudis depuis le matin jusques au soir feuilleter sa belle bibliothèque, ornée d'environ neuf mille volumes, en toutes sciences, dont le nombre croist encor de jour en jour par les soins que prend Son Éminence de satisfaire aussi bien en ce point les gens de lettres comme il fait tous les autres²² ». On ne sait rien de son organisation, de son ameublement et de sa décoration. Le P. Jacob, qui fréquente la bibliothèque de Mazarin dans son premier local, dans une notice aussi floue que flagorneuse, n'en fournit aucune description²³. Le P. Mersenne, qui la vit en mars 1646,



1. Partie conservée de l'aile de la bibliothèque du palais Mazarin édifiée entre 1646 et 1648 (58, bis rue de Richelieu. 2013).

ne nous éclaire pas davantage²⁴. Tout au plus des notes comptables découvertes dans les papiers de Gabriel Naudé à sa mort, et remises à Colbert, fournissent-elles quelques précisions sur la chronologie et la nature des prestations : en octobre 1643 Mazarin rétribua ainsi l'ouvrage de dix compagnons menuisiers « qui travaillaient à la bibliothèque chez Mr. Tubeuf²⁵ ».

Les travaux de construction de la nouvelle bibliothèque, initiés au printemps 1646, ont dû se poursuivre jusqu'en 1648. On avait jusqu'ici peu de renseignements sur leur chronologie, comme sur l'implantation de la collection de livres une fois le bâtiment livré, aménagé et décoré. La correspondance de Naudé et de Mazarin entre 1643 et 1648 est naturellement lacunaire, puisque les seuls échanges conservés correspondent à l'éloignement de Naudé lors de ses campagnes de prospection de livres en France, en Italie ou en Allemagne. On peut le regretter : l'élaboration de la bibliothèque, le choix de son implantation, de son organisation, de sa décoration, les étapes de sa conception, ont sans doute fait l'objet d'échanges entre les deux hommes dont le témoignage écrit n'a pas été conservé²⁶. Or l'analyse de documents encore insuffisamment exploités apporte des précisions inédites sur les travaux conduits dans le palais Mazarin entre 1646 et 1653. Il s'agit d'un ensemble de mémoires de divers ouvrages, pour la plupart visés et arrêtés par Pierre Le Muet et Maurizio Valperga en 1648 et 1649, acquittés par Tubeuf et déposés auprès de son notaire le 1^{er} mars 1653²⁷. Les travaux concernent principalement deux ailes du palais, celle des écuries et bibliothèque, et celle de la Traverse. Cette dernière était édifiée parallèlement à la rue Neuve-des-Petits-Champs, joignant à l'est l'ancien hôtel de Chevry-Tubeuf et les galeries de Mansart, à l'ouest le sud de l'aile de la bibliothèque ; nouveau centre de gravité du palais, elle accueillera l'appartement « neuf » ou « d'hiver » du cardinal²⁸.

■ 24. « Je vois dernièrement la bibliothèque du Cardinal Mazarin, qui a déjà 23 mille volumes. Le Sr Naudé qui vient d'arriver d'Italie avec 105 bales de livres, la fera, dit-on, monter à 32 mille ; s'ils poursuivent, ce sera la plus nombreuse de l'Europe », lettre à André Rivet, du 20 mars 1646, doc. cit. *supra*, note 3. ■ 25. *Diverses observations tirées de quatre livres ou registres... trouvés dans les papiers de feu Mr. Naudé*, BnF, ms. italien 478 (2^e pièce), f. 24^{vo}. Également : « Despences pour les meubles, fournitures et entretenement de lad. bibliothèque du mercredi 9 septembre 1643 », BnF, Mss, n.a.f. 5764, f. 12 et suiv., notamment : « pour la serrure et clés du cabinet de chez Mr. Tubeuf [...], pour apporter de l'hostel de Cleves les coffres et livres qui sont au même cabinet ». Les dépenses de transport de livres, menuiserie, tapisserie, fournitures courantes, meubles, reliure et frais de mission, se poursuivent en 1644. Franklin est le premier à avoir cité ces comptes rendus comptables (*La Bibliothèque Mazarine...*, ouvr. cité, p. 14), dont l'exploitation systématique reste à faire. ■ 26. C'est seulement à partir de la Fronde des Princes (1651-1652), comme l'a noté Philip Wolfe, que leur correspondance devient régulière. Elle concerne alors, assez fréquemment, le sort de la bibliothèque, devenue un objet d'inquiétude. ■ 27. AN, MC/CXII, 61 (1^{er} mars 1653). Tubeuf entendait recouvrer les sommes concernées auprès de Mazarin, conformément au contrat de vente du 30 août 1649. Cette liasse a été signalée par Claude Mignot (*Pierre Le Muet...*, thèse cit., p. 350), et les données relatives à Valperga exploitées par Alexandre Cojannot, « Antonio Maurizio Valperga... », art. cit., 2003, p. 38. Elle apporte pour l'histoire de la construction et des aménagements du palais Mazarin à la veille de la Fronde des données inédites considérables, et la plupart des éléments que

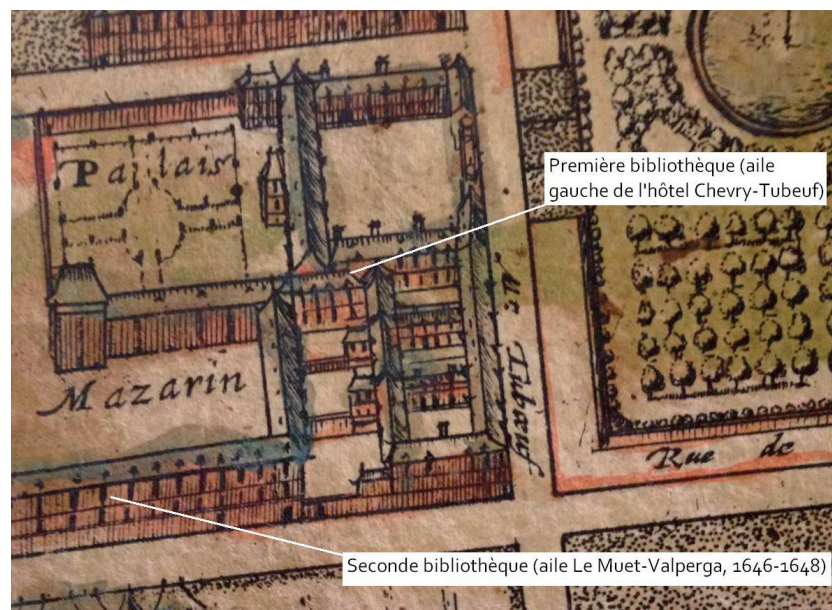
Claude Dulong regrettait en 1995 de n'avoir pas trouvés, « Du nouveau... », art. cit., 1995, p. 144. ■ 28. Sur le décor des pièces de l'appartement d'hiver, voir les hypothèses récentes de B. Gady, « Les décors peints du palais Mazarin... », art. cit., p. 65-68. ■ 29. *Parties des ouvrages de serrurerie faits et fournis pour les bastimens et grande escurye de Monseigneur Eminentissime cardinal Mazarini par Mr Anthoine Le Maistre*, arrêté le 18 septembre 1648 par Valperga (AN, MC/CXII, 61, 1^{er} mars 1653). ■ 30. *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin depuis le sixième janvier jusques à la declaration du premier avril mil six cens quarante neuf* [Mascarat, 1^{re} éd.], [Paris, 1649], p. 189 et 176. ■ 31. *Ibid.*, p. 190. Naudé dit avoir fait imprimer cette inscription, datée de 1648, « de la façon qu'elle devoit estre gravée ». Nous ne connaissions qu'un seul exemplaire de cette impression figurée (BnF, ms. fr. 22592), avant que l'apparition d'un second en décembre 2013 nous permette d'en faire l'acquisition pour la Bibliothèque Mazarine (2^o-10924 Rés). Voir Y. Sordet, « Le premier acte de donation... », art. cit., 2014, p. 105. ■ 32. « Une grande porte brisée qui est sur la rue pour entrer dans la bibliothèque avec la grille de fer dessus, faite de gris à deux couches », *Autre mémoire d'ouvrages de peinture gris faictes au bastiment neuf de son éminence* (2^e partie du *Mémoire des ouvrages de peinture faictes par Thomas Boudan dans le vieil logis de Monseigneur le cardinal par commandement de Monsieur de Valpergue, commencées en mai 1648*, AN, MC/CXII/61 ; 1^{er} mars 1653). Cette porte sur rue est peut être la deuxième (en partant de la droite, *i.e.* du sud) que montre l'élévation de Gomboust de 1652 [ill. 2].

Les livraisons de serrurerie, effectuées en fonction des besoins des corps de métiers (essentiellement maçons et charpentiers), dans leur échelonnement, nous laissent supposer que l'essentiel des structures maçonnées a été élevé avant avril 1647, qu'entre avril et octobre 1647 on a travaillé à la charpente de l'aile de la bibliothèque, et à partir du 22 octobre à sa couverture²⁹. Le 7 février 1648, on note encore la livraison de « chesneaux et bavettes pour la charpenterie de l'appartement de Monsieur Naudé », qui occupait trois chambres situées au-dessus des pièces faisant suite à la bibliothèque. Les aménagements et la décoration occupent l'année 1648. L'essentiel des travaux de maçonnerie intérieure (cloisonnement, établissement des plafonds, planchers et cheminées, pavage) fut exécuté par l'entrepreneur désigné par le marché de 1646, Nicolas Messier, entre le 30 janvier et le 20 septembre. Les travaux de peinture de la bibliothèque, de ses accès et de l'appartement de Naudé, confiés au peintre en bâtiment Thomas Boudan et supervisés par Valperga, ont commencé en mai 1648, et seront visés par Le Muet en novembre 1649. Le garnissage des vitres a été effectué par le vitrier Simon Rallus avant le 29 septembre 1648, date à laquelle son mémoire est arrêté par Valperga. Portes et fenêtres de la bibliothèque ont été ferrées et équipées de serrurerie avant le 20 décembre 1648 (mémoire arrêté par Valperga).

Les travaux de menuiserie dans l'aile de la bibliothèque et celle de la Traverse ont été exécutés dans le courant de l'année 1648, sans doute assez tôt pour la bibliothèque, du moins avant l'intervention du peintre (*cf. infra*). La plupart des mémoires en sont arrêtés à l'automne ; le 20 décembre notamment est visée par Valperga la réalisation d'une grande porte sculptée « pour aller à la bibliotecque ». Le mémoire général du maçon Nicolas Messier est arrêté le 26 septembre 1648, et celui du charpentier le 2 octobre, tous deux par Valperga. Le mémoire des ouvrages de couverture d'ardoise, qui fait état pour l'aile de la bibliothèque d'une toiture très exactement de 75 toises, 1 pied 3/4 de long, est arrêté seulement le 29 septembre 1649.

À la fin de l'année 1648, à la veille de la radicalisation de la Fronde (en janvier suivant la cour fuit Paris pour Saint-Germain et le Parlement décrète Mazarin « perturbateur du repos public »), le mobilier de la bibliothèque est donc en place et son décor achevé. Mais l'installation complète des livres n'a pu se faire, ni les derniers aménagements que la vocation publique de la bibliothèque requerrait. Celle-ci n'a pas recouvré, à cette date, la « publicité » qui était la sienne dans l'ancien hôtel de Chevry-Tubeuf. C'est ce qui apparaît dans la correspondance qu'entretiennent Naudé et son maître pendant la Fronde, et dans le *Mascurat* (1649). Le bibliothécaire y évoque de manière récurrente un projet en devenir imminent mais non réalisé : « sans luy, Paris ne seroit pas à la veille d'avoir une bibliothèque publique la plus belle qui soit au monde... » ; « elle sera ouverte pour tout le monde sans excepter ame vivante ». À Saint-Ange, qui cherche deux livres, Naudé fait encore répondre par Mascurat : « Ils seront peut-estre dans cette grande bibliothéque de plus de quarante mille volumes, que le cardinal Mazarin auroit desja donnée au public sans les troubles de ces deux dernieres années³⁰ ». On a prévu pour le public « une entrée particulière, qui sera dans la rue de la porte de Richelieu, & la chose estoit desja si avancée, que lors de la sortie du Roy [*i.e.* le 6 janvier 1649], on gravoit en marbre noir & lettres d'or, l'inscription qui devoit estre sur ladite porte, pour advertir tous les passans d'y entrer »³¹. Cette porte sur la rue, dispositif essentiel du projet de bibliothèque publique, a sans doute été mise en place au début de l'année 1648 ; sa mise en peinture grise fait partie des travaux réalisés par le peintre Thomas Boudan à partir de mai³².

Il est un autre document qui révèle cet inachèvement, et que nous considérons désormais comme décisif pour localiser la première bibliothèque de Mazarin. Il s'agit du Procès-verbal de la visite de la bibliothèque effectuée le 14 février 1651, à la requête du président Tubeuf, et dont Naudé assura la rédaction et la publication ³³. Plusieurs fois cité, ce document n'a jamais été analysé sérieusement dans une perspective topographique. Les livres y apparaissent répartis grossièrement par matières, dans cinq espaces principaux : « la grande salle du petit corps de logis qui joint au grand », trois « entresols [...] qui sont sur la montée de la garderobe », et « la grande Bibliothèque », elle-même composée de la « grande galerie » précédée de deux « chambres » ³⁴. Rien n'autorise à penser que la « grande salle du petit corps de logis » et les trois entresols se trouvent dans la proximité de la nouvelle bibliothèque (ici « la grande Bibliothèque »). Je considère pour ma part que la topographie sur laquelle repose la description de Naudé est fort éclatée et localiserais volontiers ces salles dans l'ancien hôtel de Chevre-Tubeuf, précisément dans son aile gauche. Les « trois entresols » correspondent très exactement à trois entresols contigus décrits dans un état général des vitres de février 1654. Celui-ci évoque successivement la salle dite des Suisses, celle des gentilshommes, et un office, chacune de ces pièces disposant d'un entresol au-dessus, et faisant partie de « l'appartement ou estoit l'ancienne bibliothèque à l'aisle gauche en entrant » ³⁵. Ces trois pièces apparaissent à nouveau en 1657, dans un autre état général des vitres, mais sans plus aucune référence à l'« ancienne bibliothèque », dont le souvenir est sans doute moins immédiat ³⁶. Quant au « petit corps de logis », où se trouve la salle principale de cette première bibliothèque, il désigne vraisemblablement un corps de bâtiment édifié sur l'arrière du premier des trois petits hôtels jadis construits par Le Muet, à l'ouest de l'aile gauche de l'hôtel de Chevre-Tubeuf, et assurant son articulation avec les deux galeries superposées plus récemment édifiées par Mansart. Les marchés de vitrerie de 1654 et de 1657 le désignent comme « corps de logis du milieu », « où est la monstre de l'horloge ». Il est visible sur le plan de Jacques Gomboust publié en 1652 ³⁷ [ill. 2]. Nous savons de Naudé (*cf. supra* n. 17) que cette salle principale mesurait entre 9 et 12 toises de long (soit



2. Jacques Gomboust, [*Plan de Paris*], vers 1652 (Bibliothèque de l'Institut de France).



entre 17 et 24 m) ; les trois entresols de l'aile gauche de l'hôtel de Chevre-Tubeuf, avec lesquels elle communiquait sans doute, servaient de toute évidence de magasins. Nous avons l'assurance d'avoir trouvé ici la localisation primitive de la bibliothèque de Mazarin dans le palais.

La répartition des collections révélée par le procès-verbal de visite de 1651 laisse entendre que l'ensemble des volumes, au moment de la Fronde, n'a pas encore été transféré dans la nouvelle bibliothèque. D'autres éléments viennent à l'appui d'un aménagement inachevé : l'organisation systématique des collections n'y est pas d'une grande rigueur ; et dans trois espaces au moins se trouvent des livres entreposés sur le sol « faute de place sur les tablettes », dans l'ancienne bibliothèque (premier entresol) comme dans la nouvelle (seconde chambre avant la galerie, et grande galerie elle-même)³⁸. La vente publique des livres organisée aux mois de janvier et février 1652 vida la totalité de ces espaces, aussi bien la nouvelle bibliothèque, dont l'installation n'était pas achevée, que l'ancienne, dont on ignore encore l'aménagement et le décor.

Les seules sources dont on dispose en la matière correspondent à la seconde bibliothèque de Mazarin, reconstituée après la Fronde dans la galerie de l'aile Le Muet-Valperga, dont elle n'occupera sans doute jamais la totalité de la menuiserie. On connaît la description de Sauval, publiée en 1724 seulement mais sans doute rédigée vers 1655 :

cette illustre bibliothèque est dans une galerie longue de trente toises ou environ, large de quatre $\frac{1}{2}$ demi, couverte d'une voute haute de plus de cinq, éclairée de huit croisées, $\frac{1}{2}$ environnée de deux ordonnances de tablettes. Les premières sont pleines de livres in-quarto $\frac{1}{2}$ in-folio, $\frac{1}{2}$ de plus accompagnées d'un grand pupitre à hauteur d'appui qui règne tout autour, $\frac{1}{2}$ de cinquante colonnes corinthiennes de bois, fort hautes $\frac{1}{2}$ travaillées

■ 33. Ouvr. cité, *supra*, n. 3. Ce procès-verbal fut imprimé à 300 exemplaires, d'après le compte que nous avons retrouvé dans les papiers laissés par Naudé, *Diverses observations tirées de quatre livres ou registres... trouvés dans les papiers de feu Mr. Naudé*, BnF, ms. italien 478 (2^e pièce), f. 30^v. ■ 34. Le nombre de pièces est conforme à celui que Naudé donne en 1652, en évoquant « tous les thresors ramassez dans l'enclos de sept chambres remplies de bas en haut, $\frac{1}{2}$ dont la Gallerie de douze [*sic*] toises n'est comptée que pour une » (*Advis a nosseigneurs de Parlement, sur la vente de la bibliotheque...*, ouvr. cité). ■ 35. *Estat general de toutes les vitres et chassis de verre qui sont dans le palais de monseigneur le cardinal, qu'il convient entretenir en bon et suffisant estat...* (18 février 1654), BnF, Mss., n.a.f. 21194, f. 3^v. Le document a été signalé par R.-A. Weigert en 1962 (« Le Palais Mazarin, architectes et décorateurs », art. cit., p. 160). ■ 36. *Estat general de toutes les vitres et chassis de verre qui sont dans le palais de Monseig^r le Cardinal, qu'il convient entretenir en bon et suffisant estat de grosses et menues réparations* (20 mai 1657), AN, MC/XVC/25, éd. par R.-A. Weigert, « Le palais Mazarin en 1657 », *Humanisme actif : Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, Hermann, 1968, I, p. 385-398 (spécialement p. 394). En janvier 1654 François de La Poterie avait encore fait transporter dans la nouvelle bibliothèque une centaine de volumes doubles ou dépareillés qui étaient restés « dans la chambre des livres doubles audessous de la vieille bibliothecque », BnF, Mss., n.a.f. 5765, f. 64-65. ■ 37. Jacques Gomboust, *Lutetia*, Paris, 1652. ■ 38. Dans la « grande salle du petit corps de logis qui joint au grand », se trouvent les livres de droit civil et philosophie in-folio, ainsi que de théologie in-quarto ; dans le « 1^{er} entresol », « livres en médecine, chymie, $\frac{1}{2}$ histoire naturelle de toute sorte de volumes » ; le « second entresol » est « plein de bibles en toutes langues... jusqu'au nombre avec les autres MSS $\frac{1}{2}$ d'environ 200 comme aussi de commentateurs sur la bible en toute sorte de

volumes » ; le « troisieme entresol » est « plein de livres MSS... de toute sorte, tant pour les matieres, que pour les volumes » ; dans la « premiere chambre » de la nouvelle bibliothèque, « livres en droit canon, politique, $\frac{1}{2}$ autres matieres mêlées en diverses sciences » ; dans la seconde, « livres lutheriens, calvinistes, sociniens, $\frac{1}{2}$ autres heretiques en toutes langues, comme aussi [...] livres hebreux, syriaques, arabes, ethiopiens, $\frac{1}{2}$ semblables orientaux de toutes les sortes, avec beaucoup qui estoient à terre faute de place sur les tablettes $\frac{1}{2}$ pulpitrés » ; dans la « grande gallerie », enfin, « toute l'histoire tant ecclesiastique que profane, tant universelle que particuliere de toutes les nations avec les 350 vol. MSS. in fol. reliez en maroquin incarnat, $\frac{1}{2}$ recueillis par Monsieur de Lomenie : la mathematique au nombre d'environ 3 500 vol. les Peres, la scholastique, la controverse, les sermonaires, les livres de l'imprimerie du Louvre, $\frac{1}{2}$ quasi toutes les humanitez, avec plus de livres couchez par terre, qu'il n'en pourroit tenir dans trois chambres de juste grandeur, $\frac{1}{2}$ beaucoup de grands volumes de chartes, stampes, voyages, entrées, $\frac{1}{2}$... », *Aujourd'huy 14. fevrier 1651...*, ouvr. cité, p. 2-3. Une lettre de Naudé du 9 janvier 1652 confirme non seulement la contiguïté des trois entresols, mais le principe général de répartition documentaire dans la première bibliothèque du palais Mazarin : « Messieurs Portail, Pithou et Petau estoient dans la chambre de medecine [= 1^{er} entresol] d'où après avoir veu ce qui y estoit ils passerent en celle des Bibles [2^e] et de là aux Mss [3^e], et puis à la grande bibliothecque », MAE, Mémoires et documents, France, 881, f. 39^v, éd. dans *Considérations politiques sur la Fronde...*, ouvr. cité, 1991, p. 105. Les livres du second entresol furent les premiers dispersés lors de la vente forcée de janvier-février 1652 (« l'on commença après la chambre des bibles a entamer la grande gallerie »), qui s'acheva par la cession du contenu du troisième entresol : « aujourd'huy 17me de febvrier l'on a achevé de vendre entierement la bibliothecque de Vostre Eminence par l'adjudication qui a

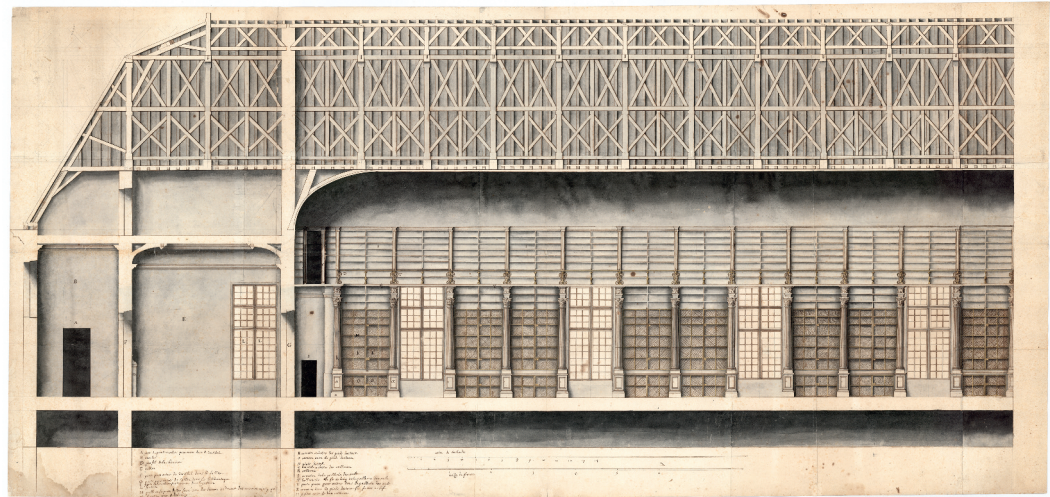
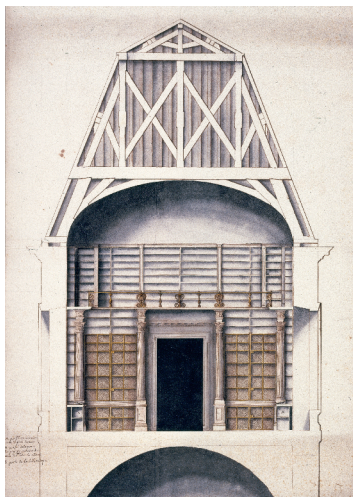
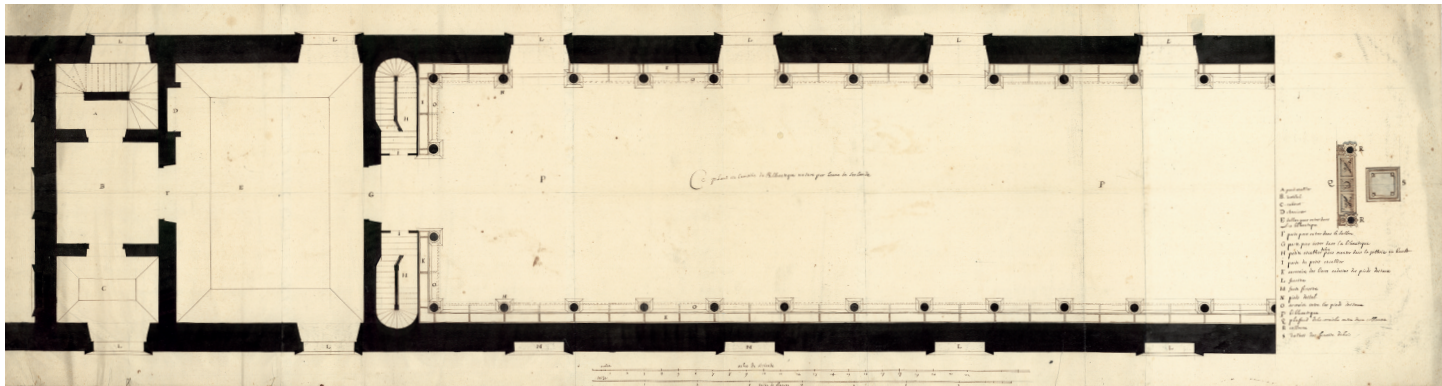


avec bien de la propreté. Les balustres sont placés au-dessus, où l'on monte par quatre escaliers pratiqués, & cachés dans les quatre angles des premières tablettes. Cette seconde ordonnance occupe tout l'espace qui, depuis la première, va jusqu'à la naissance de la voûte, & est destinée pour les volumes, tant in-octavo que pour les autres petits livres. & pour plus d'enrichissement & de commodité, une petite galerie la borne, portée sur la corniche & l'entablement des colonnes corinthiennes, & fermées [sic] d'un balustre de fer verni, à hauteur d'appui. Pour remplir de livres ce grand espace, & les bien choisir, le Cardinal fit choix de Gabriel Naudé, consommé en cette sorte de connoissance, & qui a laissé bien loin derrière lui les plus grands Bibliothécaires...³⁹.

Il n'existe en revanche pas de représentation de la bibliothèque du temps de Mazarin. Parmi les portraits du cardinal, le seul à le présenter au sein de ses collections est le célèbre cuivre gravé par Robert Nanteuil et Pierre Van Schuppen d'après François Chauveau, qui illustre en 1659 la thèse de Charles-Maurice Le Tellier : le cardinal y figure dans la galerie Haute du palais, laquelle laisse voir plusieurs pièces de sa collection d'antiques et de peintures. Il ne se trouve ainsi jamais représenté, de son vivant, au sein de sa bibliothèque⁴⁰. Trois documents figurés, décisifs pour la connaissance de la galerie de la rue de Richelieu, sont postérieurs à sa mort : ils ont été identifiés dans les collections de la Bibliothèque royale du Danemark à partir d'une découverte faite en 1908 par l'historien de l'architecture Fr. Schiøtt : il s'agit d'une élévation longitudinale et d'un plan de la moitié de la galerie, et d'une élévation en coupe

3, 4 et 5 (CI-CONTRE ET
CI-DESSOUS DE GAUCHE À DROITE)

Galerie de la bibliothèque
de Mazarin, entre 1662
et 1664, plan partiel, coupe
transversale et élévation partielle
(Copenhague, Bibliothèque royale,
Kortsamlingen).





transversale [ill. 3 à 5]⁴¹. Les marges du plan portent également un relevé du décor de bois sculpté qui orne le revers du balcon et les « vollets des fenest[r]e de bois ». La localisation de ces dessins, le fait que leur échelle soit rapportée à la fois à la toise de France et à l'« aulne de Seelande », ont permis de les mettre en rapport avec le projet de bibliothèque voulue par Frédéric III de Danemark, dont la conception fut directement inspirée par celle de Mazarin, comme le signalait dès le XVII^e siècle Charles Le Maire : « le roy d'Angleterre, & celui de Danemarc la virent avec admiration lors qu'elle estoit au palais Mazarin, d'où elle fut transportée dans ce college [*i.e.* des Quatre-Nations]. Sa majesté danoise a fait faire la sienne sur le modèle de celle-cy⁴² ». Ce n'est sans doute pas Frédéric III lui-même, comme l'a montré Knud Bøgh, mais son fils – futur Christian V – qui effectua cette visite ; le prince a séjourné à Paris entre décembre 1662 et mai 1663, et a fréquenté le duc de Mazarin, l'un des héritiers du cardinal ; il est vraisemblable qu'il ordonna lui-même ces relevés⁴³.

189

Ils constituent le témoignage le plus proche de la réalité de la bibliothèque au temps de Mazarin. Le plan fait apparaître les 54 colonnes que nous retrouvons aujourd'hui à la Bibliothèque Mazarine, alors que la description de Sauval, approximative sur ce point, n'en signalait que cinquante⁴⁴. Il convient cependant de relativiser la valeur documentaire des relevés de Copenhague. Les armoires en partie basse, qui correspondent aux deux tablettes des avant-corps formant pupitre et aux six premières tablettes de l'entrecolonnement, y apparaissent fermées par des portes grillagées, ce qui est confirmé par les sources. Une lettre à Colbert du 13 août 1661, signalée par Laborde⁴⁵, révélait dès cette date le dessein de placer au-devant de chaque travée deux portes grillagées (l'une au-dessous du pupitre, l'autre au-dessus), fermant par une serrure. L'analyse des comptes et délibérations de la succession de Mazarin nous permet aujourd'hui de dater la pose de ces grilles entre le 2 septembre 1662 et le 15 septembre 1664⁴⁶. Par ailleurs, les dessins des élévations ont été mis en couleur : non seulement les grilles y sont

esté faicte de tous les MSS qui estoient dans l'un des entresolles » (lettres de Naudé à Mazarin du 12 janvier et du 17 février 1652, éd. *ibid.*, p. 113 et 119). Nous reviendrons ailleurs sur la question du classement de la bibliothèque de Mazarin avant 1661. ■ 39. L'ordre de finalité doit être inversé : la croissance de la collection et le projet Naudé ont commandé et déterminé le bâtiment, pas l'inverse. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, t. II, p. 179. ■ 40. Dans ses portraits peints ou gravés, Mazarin tient en général la barrette cardinalice, ou un billet qui désigne son autorité ministérielle, très rarement un livre ; tout au plus quelques volumes d'apparence modeste peuvent être posés sur la table de travail auprès de laquelle il est assis. La galerie de la bibliothèque ne sera du reste parfaitement installée qu'après 1652, et Joëlle Garcia a interprété comme une volonté de discrétion et de prudence politique la quasi-absence d'évocation des goûts de collectionneur de Mazarin après la Fronde, *Les Représentations gravées du cardinal Mazarin au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 95. ■ 41. Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, Kortsamlingen, Armoire 2, Tiror Br (anciennement Ny Kgl. Samling 371 c, fol., n° 12-1 et n° 12-2) ; Kortsamlingen, Gr. fol., Topographie, Paris. L'élévation longitudinale a été signalée par Fr. Schiøtt, « Kong Frederik III's Biblioteks- og Kunstammer-Bygning », *Sertryk af Arkitekten*, X, 1908, p. 12. En 1965, les deux autres dessins, conservés séparément, ont été rapprochés du premier par Knud Bøgh, « Kardinal Mazarin og Frederik III's Bibliotekssal, en arkitektonisk forbindelse », *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger*, XII, 1965, p. 7-30 et 159-166 (résumé dans : « La première salle de bibliothèque

du Cardinal Mazarin et son architecte Pierre Le Muet », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1970, n° 5, p. 235-242. ■ 42. Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau*, Paris, 1685, t. II, p. 560. ■ 43. La construction de la Bibliothèque royale du Danemark fut commencée en 1665 ; achevée en 1673, elle a en effet été conçue comme une longue galerie rectiligne, au-dessus d'un rez-de-chaussée, disposant d'un balcon périphérique porté par 66 colonnes et accessible par des escaliers tournants ménagés dans chacun des quatre coins ; les armoires à livres étaient placées le long des quatre murs. ■ 44. Comme l'a supposé Bøgh, Sauval a pu oublier les deux paires de colonnes qui encadraient les deux accès de la grande galerie, à chacune de ses extrémités. ■ 45. L. de Laborde, *Le Palais Mazarin...*, ouvr. cité, p. 369, n573 ; A. Franklin, *Histoire de la Bibliothèque Mazarine...*, ouvr. cité, 1901, p. 208-209. Lettre par la suite convoquée par Bøgh pour fixer un terminus *ante quem* à la réalisation des dessins. ■ 46. *Registre de délibération du conseil installé pour l'exécution de la fondation du college Mazarin*, AN, MM/461, f. 47v°-48 (5 août 1662 : décision prise de passer le marché), f. 72 (11 février 1663 : « il y en a une partie payée, et mise en place »), f. 163v° (15 septembre 1664 : « Anthoine Le Maistre M^e serrurier a Paris et François Joumel [Jumel d'après d'autres sources] M^e espinglier sont entrez en l'assemblée qui ont dict que suivant les marchés faits avec eux ils ont fait toutes les travées garnies de fer et de fil de laiton servant de fermeture aux livres de la bibliothèque de feu son Eminence »), f. 188v° (16 décembre 1664 : visite des travaux par Le Vau). AN, H/2822, f. 80-83 et H/2824, f. 57 (Comptes du collège Mazarin, Registre des dépenses, ordre de paiement du 5 décembre 1664, en référence au marché du 2 septembre 1662).



dorées (ce qui est conforme au marché de septembre 1662 puisque les fils de laiton devaient être peints), mais les colonnes sont rehaussées de blanc et les tablettes apparaissent en gris clair. Ce point a fait, nous le verrons, l'objet d'intenses débats entre 1966 et 1972, au moment de la programmation d'un vaste chantier de restauration. Mais il apparaît aujourd'hui que cette mise en couleur relevait de pures conventions graphiques, propres notamment à restituer des volumes sur un dessin d'architecte. L'ensemble des boiseries de la bibliothèque, même unifié par un enduit, conservait du temps de Mazarin et de Naudé la couleur du bois. Le mémoire du peintre Thomas Boudan de 1648, jamais signalé encore, le révèle aujourd'hui. L'essentiel de ses interventions dans les deux ailes de la Traverse et de l'écurie-bibliothèque (murs, menuiseries, grilles et croisée) a consisté en une mise en peinture grise, comme dans les « trois chambres du logement de Mons^r Naudé faictes en gris qui contiennent six travées & demie avec les frises ». Parmi les rares exceptions à ce principe de mise en peinture grise, on note « deux portes en couleur de bois » dans l'aile de la Traverse et, surtout, la grande galerie de la bibliothèque, dont la menuiserie, qui recouvre l'intégralité des murs, a été recouverte d'un vernis neutre : « tout le bois de l'architecture *mis en huile* ». Les éléments de serrurerie qui composent la galerie haute conservent également la neutralité du métal, puisqu'ils sont recouverts d'une peinture à base de carbonate de cuivre (« vert de montagne ») : « Plus pour les balustrades de lad. bibliotecque blanchies deux fois a blanc de plomb a huile & la trois^e couche faicte de verd de montagne⁴⁷. » À la voûte de la grande galerie, ni fresque ni mise en peinture, mais un simple blanchissage à la chaux⁴⁸. On sait par ailleurs que le sol de la galerie était « pavé de grand carreau⁴⁹ ».

Pouvons-nous restituer l'organisation interne de l'étage de la bibliothèque ? Les plans et dessins de Copenhague, qui ne donnent à voir qu'une moitié de l'espace, sont les seuls documents figurés de quelque précision aujourd'hui repérés pour le xvii^e siècle. Pour être parfaitement lus, ils doivent être « orientés », et rapprochés des éléments dont nous disposons pour appréhender la topographie générale du palais Mazarin. Trois sont connus, l'état général des vitres de 1654 et sa réactualisation en 1657, ainsi que le procès-verbal de toisé réalisé par Le Vau en juin 1661⁵⁰. Nous en signalons un quatrième, plus précieux à la fois par son détail et par son antériorité : il s'agit du toisé des ouvrages réalisés par le maçon Nicolas Messier entre janvier et septembre 1648, qui couvre l'ensemble des aménagements intérieurs effectués dans l'aile de la bibliothèque et dans l'aile de la Traverse, et qui méritera par ailleurs d'être entièrement publié⁵¹. Le toisé de Messier comme l'état général des vitres procèdent pour l'essentiel selon un itinéraire continu, et nous font pénétrer dans la bibliothèque par le sud. L'étage noble de la Traverse, qui accueille l'« Appartement neuf » de Mazarin, est de plain pied avec le premier

■ 47. *Autre ouvrage de peinture faictes dans la bibliotecque de monseigneur le cardinal par command de monsieur de Valpergue*, 3^e partie du *Mémoire des ouvrages de peinture faictes par Thomas Boudan...*, doc. cit., 1648, AN, MC/CXII/61 (1^{er} mars 1653). ■ 48. « Le blanchissage faict avec chaux de la voulte de la gallerie et biblioteque », *Mémoires des ouvrages de maçonnerie exécutés à l'intérieur des ailes de la bibliothèque et de la Traverse par l'entrepreneur Nicolas Messier*, entre le 30 janvier et le 20 septembre 1648, AN, MC/CXII/61 (1^{er} mars 1653). ■ 49. D'après le mémoire du maçon Nicolas Messier, cf. *supra*. Ce que confirme un rapport de Robert de Cotte établi en 1717 dans la perspective d'aménagements pour la Bibliothèque royale, qui fait état de dallages de pierres blanches et noires (BnF, dép. des Estampes et de la Photographie, HC 12 d). ■ 50. Cf. *supra* notes 16, 35 et 36. ■ 51. AN, MC/CXII/61

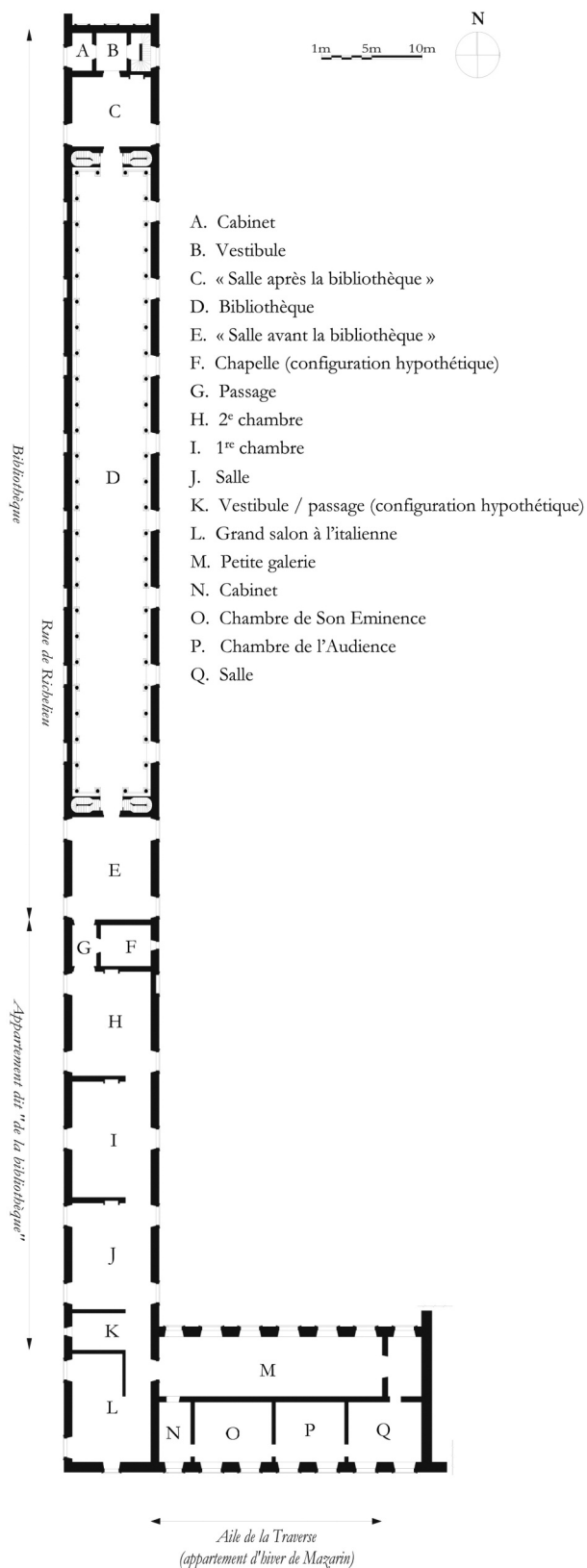
(1^{er} mars 1653). ■ 52. Claude Mignot suppose à tort que cet appartement fut « occupé un temps par M. Naudé », *Pierre Le Muet...*, ouvr. cité, p. 356. ■ 53. En omettant les petites pièces situées au nord de la grande galerie (salle, cabinet, vestibule et palier). Notre lecture permet par ailleurs d'affirmer que la chapelle neuve – la deuxième du palais Mazarin – que Weigert localisait dans l'Appartement neuf (« Le Palais Mazarin en 1657 », art. cit. p. 397) se trouve en fait dans l'aile de la bibliothèque. ■ 54. Les galeries « servent à beaucoup de commoditez, comme à se promener, à manger, et autres divertissemens », P. Le Muet, *Traicté des galleries, entrées, salles, antichambres & chambres*, publié avec sa traduction du *Traicté des cinq ordres* de Palladio, Paris, François Langlois, 1645, p. 117.

étage de l'aile de la bibliothèque. Au point d'articulation entre ces deux ailes, se trouve un grand salon (« Grand sallon à l'Italienne » dit le marché de vitrerie de 1657), prenant le jour à la fois, au sud, sur le jardin du président Tubeuf (qui occupe l'un des hôtels jadis construits par Le Muet sur la rue Neuve-des-Petits-Champs) et à l'ouest sur la rue de Richelieu. En progressant de là dans l'aile de la bibliothèque, on traverse, successivement, un « petit passage comme vestibule » puis « une salle » et deux chambres, ce premier ensemble étant désigné en 1657 comme « appartement de la bibliothèque »⁵² (du seul fait de sa localisation dans l'aile Le Muet-Valperga, car le logement du bibliothécaire se trouve ailleurs, à l'étage supérieur) ; on accède ensuite à une chapelle, puis à un « passage » qui correspond peut-être à la montée de l'escalier, accessible depuis la porte « publique » ouverte sur la rue de Richelieu. Les espaces de la bibliothèque proprement dite viennent ensuite, composés d'une « salle avant que d'entrer dans la bibliothèque », de la grande galerie, d'une « salle après la bibliothèque » puis, à l'extrémité de l'aile, de trois espaces conçus dans la largeur du bâtiment, un « cabinet », un « vestibule » et le palier d'un escalier.

Le procès-verbal de Le Vau confirme cette distribution en juin 1661 : du sud au nord, « cinq chambres de plein pied, vestibule et petite chapelle, le tout peinct et enrichi, et grande bibliothèque au bout »⁵³. Le plan et l'élévation de Copenhague montrent donc la partie nord de l'aile de la bibliothèque. Partant, le segment aujourd'hui conservé au nord de la rue Colbert correspond à l'ensemble des salles qui faisaient suite à la grande galerie, à savoir : une salle comportant deux croisées (sur rue et sur jardin) ; le cabinet de travail de Gabriel Naudé, comportant une fenêtre côté rue ; le vestibule au centre ; le palier de l'escalier, côté jardin. Cette extrémité est désignée par Nicolas Messier comme « costé de Monsieur Naudet » ; de fait, à l'étage supérieur, fut installé le logement, composé de trois chambres, qu'occuperont les deux bibliothécaires du palais Mazarin, Gabriel Naudé dès 1648 puis François de La Poterie jusqu'en 1668. Cet étage supérieur – le troisième de l'aile – n'a pu être ménagé qu'au dessus des pièces qui précèdent et suivent la grande galerie de la bibliothèque, du fait de la grande hauteur – à l'italienne – de celle-ci. On vérifie encore sur le plan de Copenhague que dans la galerie, seules les fenêtres donnant sur jardin (en fait sur la cour des écuries, à l'est) sont ouvertes, les fenêtres donnant sur la rue de Richelieu étant obstruées, et légendées comme « fausses fenestres » [ill. 6.]

LA GRANDE GALERIE ET SES MODÈLES

Au cœur de la nouvelle bibliothèque, et concentrant l'essentiel de son programme décoratif, se trouve une galerie. L'espace de la galerie était devenu au cours du xvi^e siècle un composant presque obligé de la distribution privée ou palatiale en France, à partir d'une certaine taille de la demeure. À l'origine élément de liaison purement fonctionnel, en se développant elle devint un espace de déambulation dédié à la promenade intérieure, tout en intégrant de manière croissante, à partir des années 1640, des fonctions de réception et de représentation (la galerie d'Anet, qui jouait le rôle de grande salle dès le milieu du xvi^e siècle, constitue à ce titre une exception). Cette diversification, que nota Pierre Le Muet lui-même en 1645⁵⁴, modifiait sensiblement son statut en la faisant passer d'espace privé à pièce d'apparat. Claude Mignot,



6. L'aile de la bibliothèque dans le palais Mazarin : hypothèse de distribution correspondant aux années 1648-1668 (agence Loup-Menigoz, sur les indications de Yann Sordet).



examinant sa localisation dans les schémas de distribution au milieu du xvii^e siècle, a noté que la galerie tend à se greffer sur les pièces les plus publiques des demeures (vestibules, grands escaliers, antichambres)⁵⁵. Espace idoine à la publicité et à la représentation, tout naturellement elle se trouve affectée aux collections et remplace en cela la *Kunstkammer*. Mais on observera que les galeries sont généralement prétextées à de grands programmes peints⁵⁶ et que, lorsqu'elles sont dévolues aux collections, à partir du xvii^e siècle en France, elles accueillent généralement des collections d'antique et/ou de peinture, non des livres. Les deux galeries parisiennes qui ont constitué pour Mazarin un modèle immédiat, celles décorées par Simon Vouet et Philippe de Champaigne pour Richelieu au Palais cardinal, étaient destinées l'une aux collections d'art et l'autre aux portraits des « hommes illustres ».

La bibliothèque de Mazarin inaugure donc cette disposition en France, où les bibliothèques s'organisent désormais selon deux modèles : le cabinet, renvoyant à l'espace privé, et la galerie, impliquant une dimension « publique » dans l'usage ou la représentation. Ainsi le schématise Augustin-Charles d'Aviler dans son *Dictionnaire d'architecture* au milieu du xviii^e siècle : « BIBLIOTHEQUE, s. f. Lieu *en forme de grand cabinet ou de galerie*, où des livres sont rangés sur des tablettes avec ordre & décoration...⁵⁷. »

Revenons rapidement sur les éléments, bien connus, de l'évolution des bibliothèques à l'âge moderne pour réexaminer la place qu'y occupe la Mazarine. Le principe médiéval d'une organisation segmentée de l'espace, avec des rangs de pupitres aux fonctions de conservation et de consultation qui forment autant d'épis transversaux, est resté inchangé au xvi^e siècle. C'est le cas même dans les bibliothèques qui ont intégré le vocabulaire ornemental et l'équilibre des proportions de la Renaissance, comme à la Malatestiana de Cesena, construite de 1447 à 1452, comme encore à la Laurenziana, où les Médicis firent intervenir Michel-Ange. L'innovation déterminante, rappelée par les travaux de John Willis Clark et Walter Schürmayer⁵⁸ puis André Masson, a consisté à « repousser » les livres à la périphérie de l'espace, sur les murs, ce qui aura plusieurs conséquences, notamment sur la reliure et le « titrage » des volumes. La première bibliothèque à mettre en œuvre ce principe est celle conçue par l'architecte Juan de Herrera pour Philippe II à l'Escorial (1563-1584). Les armoires de bois, divisées en sections par des colonnes cannelées, sont placées le long des murs et laissent libre le plancher, permettant un aperçu global et immédiat de l'ensemble de l'espace ; les voûtes accueillent par ailleurs une imposante décoration peinte à « programme ». À l'Ambrosiana (1609), les tablettes sont également implantées le long des murs, cette fois sur deux niveaux, une galerie étroite desservant l'étage supérieur ; la voûte en est décorée et une galerie de portraits occupe le haut des murs, comme en témoigne l'élévation gravée qui accompagne la *Descrizione di Milano* de Serviliano Latuada (1737-1738). La bibliothèque romaine d'Antonio Barberini, dont l'installation est achevée vers 1630, constitue en quelque sorte la troisième étape de cette évolution qui conduirait à la Mazarine. Réunissant les deux caractéristiques fondamentales de l'implantation des livres sur les murs et de la galerie à deux niveaux, elle était, comme l'Ambrosienne,

■ 55. Claude Mignot, « La galerie dans les traités », *Les grandes galeries européennes, xvii^e-xix^e siècles*, dir. Claire Constans et Mathieu da Vinha, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles ; Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 44. ■ 56. La galerie François I^{er} de Fontainebleau, décorée par Le Primatice, en représente en France un puissant modèle, et la galerie Haute du palais Mazarin (1644-

1646) ne s'écarte pas de ce principe. ■ 57. *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent*, Paris, Jombert, 1755, p. 62. D'Aviler donne par ailleurs la définition du « cabinet » comme « Petite pièce d'un appartement, consacrée à l'étude », *ibid.*, p. 74.

■ 58. Walter Schürmayer, *Bibliotheksräume aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt am Main, Englert und Schloßer, 1929, p. 15.



familière à Naudé⁵⁹. John Willis Clark avait considéré que la Mazarine dérivait directement de l'Escorial ; pour Masson les modèles intermédiaires italiens, fréquentés par Naudé et Mazarin, et notamment la bibliothèque des Barberini, furent plus déterminants⁶⁰. Madeleine Laurain-Portemer a par la suite signalé que Mazarin avait obtenu des Barberini un plan, non retrouvé, de leur bibliothèque⁶¹. Étant donnée la date de la requête (1641), ce plan aurait-il été destiné à éclairer l'aménagement de la bibliothèque de Richelieu, ce qui conférerait à celle-ci un statut de relais dans la lignée des modèles de la Mazarine ? Autrement dit la Mazarine, bibliothèque-galerie, espace ouvert et continu, ne doit-elle cette primauté en France qu'à l'inachèvement de la bibliothèque de Richelieu⁶² ? Il ne le semble pas. Si la bibliothèque de son prédécesseur a bien été pensée, déjà, dans un bâtiment structurellement indépendant du corps de logis principal (elle constituait une aile reliant le palais cardinal, plus exactement la galerie des Hommes illustres, à la rue de Richelieu), si de ce fait elle promettait d'être directement accessible depuis la rue, si elle était déjà conçue comme un vaisseau sous comble édifié sur un rez-de-chaussée voûté, l'aménagement interne programmé relevait d'un schéma d'implantation

■ 59. À la Vaticane, c'est en 1645 seulement que les armoires murales remplacent définitivement les anciens pupitres, Pierre Petitmengin, « Recherches sur l'organisation de la bibliothèque vaticane à l'époque des Ranaldi (1547-1645) », *MEFR*, 1963, p. 625. ■ 60. J. W. Clark, *The Care of books...*, ouvr. cité, p. 273 ; André Masson, « Mazarin et l'architecture des bibliothèques... », art. cit., p. 356. ■ 61. Les Barberini ne fournirent pas le plan général de leur palais romain à Mazarin, qui l'avait demandé à son agent Benedetti, mais le 9 avril 1641 ce dernier adressait au cardinal le dessin de leur bibliothèque, vraisemblablement un plan et une élévation : « *Qui annesso mando il disegno della libreria del s. card. Barberino fatto di pianta et di prospettiva* », MAE, Correspondance politique, Rome 74, f. 41, cit. par M. Laurain-Portemer, « Mazarin et l'art baroque au temps de Richelieu (1634-1642) », dans *Études mazarines*, Paris, De Boccard, 1981, p. 188-189 et 359. ■ 62. Pour sa propre bibliothèque, infiniment plus réduite en volume que celle de Mazarin (l'inventaire de 1643 signale 250 ouvrages conservés au château de Rueil, et 6 135 au Palais cardinal, BM, ms. 4270-4271), Richelieu avait fait construire un bâtiment par Jacques Lemercier, responsable par ailleurs de l'essentiel des aménagements et agrandissements de son palais. D'après la correspondance du cardinal, les travaux de fondation auraient commencé en 1640, mais le marché de maçonnerie fut signé en avril 1642 seulement. Françoise Bercé a retrouvé et édité ce marché, passé avec l'entrepreneur Jean Thiriot le 15 avril 1642 (AN, MC/LXXXVI/311, n° 24, « Marchés pour le Palais cardinal de 1628 à 1642 », *Archives de l'art français*, 26, 1984, p. 65-68 ; voir aussi Alexandre Gady, « Bibliothèque de Richelieu au Palais cardinal », dans *Les Bibliothèques parisiennes...*, ouvr. cité, 2002, p. 66-67). Un programme de 58 portraits d'hommes illustres fut spécifiquement commandé pour le décor de la bibliothèque ; ils sont aujourd'hui conservés au musée de Versailles (Christiane Chardigny, « Les portraits de la bibliothèque de Richelieu au Palais Cardinal », dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, 1985, p. 149-154). À la mort de Richelieu, le 4 décembre 1642, il ne semble pas que le décor ait été achevé, ni les livres installés dans le nouveau bâtiment. ■ 63. Henri Sauval, *Histoire et recherches...*, ouvr. cité, t. II, p. 172. ■ 64. On sait cependant que Pierre de Cortone a été sollicité au printemps 1647 par le cardinal Francesco Barberini pour intervenir dans la nouvelle bibliothèque de Mazarin, alors en cours de construction. Les éléments de correspondance conservés (deux lettres, citées *infra*) sont trop évasifs pour qu'on puisse deviner une plus ferme intention derrière la simple suggestion de Barberini ; et Pierre de

Cortone n'ayant pas donné suite, autant qu'on le sache Mazarin n'a pas sollicité d'autre artiste pour un tel programme, ni avant ni après la Fronde. « *Quando Vostra Eminenza risolvesse di qualche luogo dove occupare il s.r Pietro, bisognarebbe che egli sapesse li lumi, il campo da riempire e le historie, mentre vorrebbe esser non solo opera per se bella ma che servisse alli virtuosi di Francia per impararvi et avanzarsi nella pittura, come la biblioteca insigne di Vostra Eminenza la somministra alli litterati* » (lettre de F. Barberini à Mazarin, du 17 avril 1647, éd. par Madeleine Laurain-Portemer, « Le palais Mazarin à Paris et l'offensive baroque... », art. cit., 1973, p. 163, n. 14). « *Il raguaglio che V.E. mi dà della pubblica libreria che fa fabbricare il Sig.r cardinale Mazzarino sia della grandezza de quella de V.E., mi persuado che sia per essere opra de molta considerazione, e mentre mi acenna che al mese de febraro io possi essere sbrigato dal opera della Ciesa nova [i.e. Saint-Luc et Saint-Martin, à Rome], in questo conoscendo la mia poca abilità nel operare, mi rende impossibile il poterla finire, e trovandoci io più difficoltà che non si persuade V.E., si per la qualità e grandezza del opera comme ancho per la poca sanità cagionati da catarrhi, che quest'anno o patiti...* » (lettre de P. de Cortone à F. Barberini, du 14 juin 1647, éd. dans Karl Noelhes, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rome, 1970, doc. 85, p. 348-349). ■ 65. « Donne et legue aussy a la Couronne tous les tableaux qui sont a present dans ma bibliothecque », testament du 6 mars 1661, copie (original disparu), BnF, ms. français 11453, f. 9v°. ■ 66. Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, Paris, Flammarion, 1994, t. II, p. 273. Un visiteur du palais en 1664, Sébastiano Locatelli, a également vu dans la bibliothèque « divers instruments de mathématique montés en or », *Voyage de France*, éd. Adolphe Vautier, Paris, 1905, p. 134, cit. par Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs : les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661) : histoire et analyse*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 500. On ne sait rien, par ailleurs, de l'ameublement fonctionnel de la bibliothèque, hormis les quelques informations sur les meubles et instruments de travail que font apparaître les comptes déjà cités de Naudé – relatifs à la première bibliothèque, dans le palais de Chevre-Tubeuf – ou une lettre du bibliothécaire à son maître de 1651 : « le sieur Petit m'ouvrit les 3 entre-sols et la grande bibliothèque d'où j'ai tiré quatre ou cinq placets [siège sans dossier] garnis de serge violette et qui faisoient partie d'un petit emmeublement semblable », Lettre du 3 juin 1651, MAE, Mémoires et documents, France, 875, f. 147, éd. dans *Considérations politiques sur la Fronde...*, ouvr. cité, 1991, p. 13.



des livres assez traditionnel. Sauval fut le premier à comparer les deux bibliothèques, qu'il a toutes deux visitées : il n'évoque du reste pas la bibliothèque de Richelieu dans le chapitre consacré au palais cardinal, mais, brièvement, à propos du palais Mazarin, lorsqu'il compare l'un et l'autre. Et pour témoigner de l'ampleur du second, c'est sur la bibliothèque qu'il se fonde, convoquant des arguments de volumétrie et, nous semble-t-il, de structure : « non seulement le vaisseau de sa bibliothèque est *tout autre* que celui du Palais cardinal, mais encore les livres & les manuscrits qu'il a ramassés, sont & beaucoup plus curieux, & et en bien plus grand nombre⁶³ ». Le peu que nous savons de la conception de la bibliothèque de Richelieu est fourni par le marché d'avril 1642, qui confirme une organisation encore traditionnelle des collections : la galerie (60 x 10 m) doit être entrecoupée de murets latéraux, formant des petits cabinets sur les parois desquelles les livres sont appelés à prendre place, conformément au modèle des stalles et des pupitres transversaux. Cette structure devait elle-même porter la galerie haute.

Revenons au modèle de l'Escurial, alors inédit par ses dimensions (près de 55 m de long, 10 m de large et autant de haut). Quelques différences majeures avec la bibliothèque réalisée entre 1646 et 1648 au palais Mazarin sautent aux yeux : la proportion des voûtes de Juan de Herrera et leur décor d'une part, et d'autre part la manière dont le mobilier de bibliothèque a été conçu et appliqué aux parois, donnent une prépondérance visuelle écrasante aux éléments architectoniques et décoratifs. Suivant un programme défini par le frère José de Sigüenza (1544-1606), bibliothécaire de Philippe II, chacun des sept compartiments de la voûte a accueilli l'un des arts du *trivium* ou du *quadrivium*, représenté par le peintre bolonais Pellegrino Tibaldi (1527-1596), dans une organisation générale qui exprime, pour reprendre les termes de Sigüenza, « le parallèle entre la Théologie et la Philosophie, entre la Révélation et la Loi naturelle ». Par son ampleur et son iconographie ce décor marque certes une révérence, mais d'une certaine manière il préexiste aux livres, leur reste visuellement indépendant, et pourrait exister sans leur présence. Dans ce cadre qui manifeste à la fois la puissance de la stéréotomie et la capacité rhétorique de la peinture, les éléments de la bibliothèque (menuiserie et livres) viennent se placer comme autant de « meubles » dont la mobilité – si l'on peut dire – reste possible. Les colonnes font intégralement partie de cet élément mobilier : elles n'ont aucune fonction architectonique, ne supportent ni imposte ni entablement ni départ de voûte ; elles servent seulement de séparateur décoratif entre les travées. On n'y appréhende pas la solidarité particulière entre structure architecturale et livres qui caractérisera la bibliothèque Barberini et, plus encore, la Mazarine. Dans cette dernière en effet, l'architecture n'est pas visible, on ne voit pas d'autres murs que ceux « formés » par les livres ; et le décor y est exclusivement dévolu aux éléments d'organisation bibliothécaire, essentiellement menuisés. Contrairement à l'Escurial, à l'Ambrosienne, et à la plupart des bibliothèques romaines conçues par Borromini dans les années 1630 et 1640 (bibliothèques de l'église de San Carlo alle Quattro Fontane, *Vallicelliana*, *Innocenziana* au palais Pamphili), ni plafond décoré, ni voûte peinte⁶⁴. Aucun espace libre au-dessus des régimes de tablettes qui puisse accueillir, comme à l'Ambrosienne, une suite de tableaux ou une décoration peinte. À la mort de Mazarin cependant se trouvait localisé dans la bibliothèque un nombre important de tableaux italiens, que le cardinal dans son testament du 6 mars 1661 léguerait à la couronne⁶⁵. Mais, objet d'une transaction en cours avec le grand marchand Everhard Jabach, ils n'y étaient que momentanément entreposés, et ne participaient pas à son décor⁶⁶.

Cette sobriété, qui marque une évidente différence dans le palais avec les galeries haute et basse, et cette dévolution intégrale des surfaces verticales aux livres, asservissent l'espace tout entier, architecture et décor, à la fonction bibliothécaire. La Mazarine ne peut pas exister sans ses livres : la galerie n'envisage pas d'emploi alternatif à la bibliothèque. Une lettre de Naudé à Mazarin en témoigne directement, au mois de février 1652, alors que l'espace vient d'être pour la première fois entièrement vidé de ses livres : « [Votre Eminence] doit songer au retablissement de ladite bibliothecque [...] et d'autant aussy qu'à moins d'avoir cette volonté et bonté, je ne scay pas ce qu'elle pourra faire dorenavant de la bibliothecque neuve et cette belle menuiserie qui ne peut servir a autre chose qu'à mettre des livres⁶⁷. »

Cet espace est, par nécessité, une bibliothèque. Il n'accueille pas d'autre décor que celui des structures de conditionnement et d'organisation matérielle des livres. Sans livre, c'est une aberration architecturale. L'évidence fonctionnelle et la bibliothéconomie surpassent l'apparat architectural et décoratif ou, plus exactement, tiennent lieu pour le visiteur de l'un et de l'autre. Les tablettes étant implantées du sol jusqu'à la naissance de la voûte, et les menuiseries n'étant pas fermées⁶⁸, les livres constituent pour l'œil la structure à la fois porteuse et décorative du bâtiment. La formulation du peintre Thomas Boudan dans son mémoire déjà cité de 1648, est à ce titre aussi exceptionnelle que significative : pour désigner la menuiserie de la grande galerie, il évoquait « tout le bois de l'*architecture* ».

C'est sans doute à l'Ambrosienne que songeait Naudé en 1627 quand il écrivait : « Les livres ne se mettent plus sur des pupitres à la mode ancienne, mais sur des tablettes qui cachent *toutes* les murailles⁶⁹. » Mais seule la Mazarine réalisera pleinement cette conception.

■ 67. Lettre du 17 février 1652, éd. dans *Considérations politiques sur la Fronde...*, ouvr. cité, 1991, p. 120. Depuis 1652, les armoires de la Mazarine n'ont été vidées entièrement de leurs livres qu'à trois reprises, en 1668 lors du transfert au collège des Quatre-Nations, en 1739, puis en 1968 à la veille d'importants travaux de restauration. ■ 68. Contrairement à la *Barberiniana*, où la partie basse des armoires est fermée par des portes ouvragées. À la Mazarine, les seules éléments fermés ont été conçus – dans une logique d'optimisation des capacités – dans les piédestaux des colonnes : ces « guichets », comme les désignent les sources, sont visibles sur les dessins de Copenhague. Ils existent toujours, l'essentiel de leur serrurerie d'origine ayant été remplacé en 1668. Ils ont en revanche perdu toute utilité au début du XIX^e siècle, lorsque Leblond a implanté au-devant d'eux les socles des 54 bustes dont il a souhaité orner la salle de lecture. ■ 69. *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, François Targa, 1627, p. 112 (chapitre VIII : « L'ornement & la décoration que l'on y doit apporter »). ■ 70. Sur le balcon, au centre des volutes de ferronnerie qui portent la main-courante, alternent le C, le M, et deux haches en sautoir (provenant du faisceau de licteur), surmontés d'une fleur de lys. Les élévations de Copenhague ne figurent pourtant que la seule lettre « M », par le fait sans doute d'une simplification du dessinateur, car la réalisation de ces trois motifs, aujourd'hui préservés, semble contemporaine. ■ 71. La lame figurant la puissance et les verges liées la capacité de rassemblement. Nous

renvoyons, sur l'héraldique Mazarine, au travail fondamental de I. Loskoutoff, *Rome des Césars, Rome des papes : la propagande du cardinal Mazarin*, Paris, Champion, 2007 (notamment p. 204 et suiv.) et à E. Coquery, « Mazarin et Errard : du faisceau au trophée », dans *Mazarin, les lettres et les arts...*, ouvr. cité, p. 258. On observera que les armes du cardinal se retrouvent par ailleurs très peu sur les livres eux-mêmes, l'essentiel des reliures aux armes de Mazarin avant 1661 correspondant à des exemplaires offerts et/ou de dédicace. ■ 72. Non pas dans la description qu'il consacre au palais Mazarin, mais dans un petit chapitre qui traite des bibliothèques parisiennes : « La Mazarine n'est pas seulement la plus longue & la plus large de toutes, mais encore enrichie d'une ordonnance de colonnes corinthiennes si hautes & si bien travaillées, qu'on l'appelle quelquefois la Bibliothèque des colonnes. Enfin je n'en ai point vu qui lui puisse être comparée, non pas même la Vaticane ni l'Ambrosienne », Henri Sauval, *Histoire et recherches...*, ouvr. cité, 1724, t. III, p. 52. ■ 73. Pierre Couleau, *De librorum et scientiarum optimo usu paraenetica oratio ad literos ut publicam Mazarinaeam bibliothecam frequentius invisant...*, Paris, Jean Boudot, 1696, p. 3. La représentation des disciplines qui constitue le sujet de ce bandeau a été commentée par Patrick Latour, « Entre humanisme et Lumières : la bibliothèque du collège Mazarin et ses fonds scientifiques au XVIII^e siècle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 38, avril 2005, p. 51-69.



HÉRALDIQUE MAZARINE ET ORDRE COMPOSITE

Le décor y est exclusivement constitué de deux éléments, l'ordre des colonnes et l'héraldique Mazarine, qui ont justement frappé les contemporains. Les caissons du « plafond de la corniche », qui montrent successivement le faisceau de licteur et les trois étoiles, ont été précisément relevés entre 1662 et 1664 par l'auteur des dessins de Copenhague. Les meubles des armes du cardinal sculptés au revers du balcon, et les lettres de son chiffre⁷⁰, rythment comme un *ostinato* l'ensemble de l'espace. Seuls éléments figurés de la bibliothèque, associés à la masse des livres sans le recours à la moindre représentation peinte ou plastique des *artes liberales*, ni à une quelconque allégorie du savoir, ils permettent de clarifier la fonction de représentation dévolue à cette galerie. Les meubles du cardinal sont souvent associés, dans les devises et allégories, aux deux vertus de prudence (les trois astres) et de force (le faisceau de licteur)⁷¹. Aussi la bibliothèque, dans une conception qui est celle de l'humanisme tardif, manifeste-t-elle directement, sans la médiation d'un programme iconographique, sa vocation d'éclairer l'exercice du pouvoir en procurant sans concurrence les moyens de la sagesse et du discernement.

Les 54 colonnes, cannelées et légèrement fuselées, ont plus fortement encore que les armes de Mazarin marqué l'identité visuelle de la bibliothèque, signe, comme on le verra, que leur emploi n'allait pas forcément de soi. L'appellation contemporaine de « bibliothèque des colonnes » est attestée par Sauval⁷². Au point que la seule association d'une colonne et de travées de livres suffit désormais à désigner la Mazarine : on le voit à un bandeau gravé par Henri-Simon Thomassin vers 1694, à une époque où la bibliothèque a quitté le palais Mazarin et occupe déjà le bâtiment qui est le sien aujourd'hui : la gravure ne *représente* pas précisément la Mazarine – pas de pupitres, pas de piédestaux, arrière-plan approximatif –, elle la *suggère* par la seule présence des colonnes [ill. 7]⁷³.

Les sources décisives permettant d'attribuer le dessin et l'exécution de la menuiserie de la bibliothèque ne sont pas encore mises au jour. Cet élément majeur, de même que la serrurerie des balustres du balcon, sont étrangement absents des minutes du notaire de Tubeuf, que nous avons intégralement dépouillées sur la période 1646-1653. À croire qu'ils ont fait l'objet de

197



7. Vignette gravée par Henri-Simon Thomassin, vers 1694.



procédures d'ordonnancement et de comptabilité distinctes des autres travaux conduits dans l'aile Le Muet-Valperga. Les mémoires et quittances d'ouvrages retrouvés pour le palais ne permettent de documenter précisément que des interventions secondaires (porte d'accès, mise en huile des boiseries et peinture postérieure de la serrurerie).

Qui est précisément à l'origine de ce décor, exclusivement sculpté et confié à la seule menuiserie ? Le Muet ? Valperga ? Un décorateur particulièrement attentif à la théorie des ordres comme Charles Errard ⁷⁴ ? L'un des menuisiers de talent dont les interventions sont par ailleurs attestées dans le palais Mazarin ? La conception éminemment architecturale de ces colonnes, de par leur fonction, leur taille et les canons qu'elles respectent, inciterait plutôt à en attribuer le dessin à l'un des deux architectes associés par le marché de maçonnerie de 1646. Faut-il dans ce cas considérer, pour des raisons de chronologie, que Le Muet aurait livré les écuries – soit le rez-de-chaussée du bâtiment – mais que Valperga, revenu à Paris au printemps 1647, considéré alors comme l'architecte personnel de Mazarin, aurait suivi seul la poursuite des travaux et notamment tout l'aménagement intérieur ⁷⁵ ?

On notera cependant que Le Muet (1591-1669) était un amateur d'ordres (ce qui n'était pas le cas de Mansart). En 1631-1632 il avait traduit les Regles des cinq ordres d'architecture de Vignole ; un an avant la signature du marché de l'aile de la bibliothèque, il avait dédié au président Tubeuf sa traduction du traité de Palladio, dont il donnera une nouvelle édition dès 1647 ⁷⁶. C'est alors l'un des meilleurs spécialistes de la théorie des ordres, de la grammaire et des proportions de l'ornementation classique, et partant de la conception des colonnes ⁷⁷. On observera également que les colonnes de la Mazarine ne sont pas corinthiennes comme il a toujours été dit, mais « composites ». Il s'agit du cinquième ordre de Palladio, dont la précellence et la « romanité » purent ne pas déplaire à Mazarin : « l'ordre composite, qui s'appelle aussy latin, pource qu'il est de l'invention des anciens Romains, est ainsy nommé parce qu'il participe aux deux ordres susdicts [*i.e.* l'ionique et le corinthien], & le plus beau & le plus regulier est celuy qui est composé de l'ionique et du Corinthien ⁷⁸. »

■ 74. Errard a fourni les dessins d'ordre pour l'ouvrage de Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, Paris, 1650. Il envisagea par la suite de donner son propre *Parallèle*, dont les planches seront rassemblées et publiées après sa mort. Emmanuel Coquery, *Charles Errard : la noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013, p. 361-379. ■ 75. A. Cojannot, « Antonio Maurizio Valperga... », art. cit., 2003, p. 39. ■ 76. P. Le Muet, *Traité des cinq ordres d'architecture, desquels se sont servy les Anciens. Traduit du Palladio augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir...*, Paris, François Langlois, 1645 ; *Ibid.*, Pierre II Mariette, 1647. L'architecte avait donné en 1623 la première édition de sa *Manière de bastir pour toutes sortes de personnes* ; les rééditions qu'il en donne à partir de 1647 sont suivies des *Augmentations de nouveaux bastimens faicts en France par les ordres & desseins du Sieur Le Muet* : il y publie notamment les plans et élévations des corps de logis qu'il a édifiés pour le président Tubeuf sur la rue Neuvedes-Petits-Champs, mais aucun élément relatif à l'aile de la bibliothèque pourtant commencée dès 1646. On ne saurait trouver là un argument pour lui en retirer la réalisation, car la *Manière de bastir* est essentiellement consacrée à la maison individuelle et aux problématiques de distribution. ■ 77. F. Lemerle, « À l'origine du palladianisme européen : Pierre Le Muet et Roland Fréart de Chambray », *Revue*

de l'art, 178, 2012-4, p. 43-47. ■ 78. Andrea Palladio, *Traité des cinq ordres d'architecture*, dans la traduction de Pierre Le Muet, ouvr. cité 1645, p. 89. ■ 79. « Mémoire de menuiseries faictes pour Monseigneur le Cardinal Mazarin en son Pallays par l'ordre de Monsieur de Valpergue architecte de Mon dit seigneur fournys par Dionys Menuysier », arrêté par Valperga le 3 septembre 1648, AN, MC/CXIII/61 (1^{er} mars 1653). ■ 80. Autre mémoire, visé par Valperga le 20 décembre 1648, *ibid.* ■ 81. La plus importante prestation de menuiserie semble-t-il de l'aile de la Traverse (5 509 livres), Mémoire des ouvrages de menuiserie faits par Adrian Pignon, arrêté par Le Muet le 20 novembre 1649 (biffé : 1648), *ibid.* C'est dans cette petite galerie de l'aile de la Traverse (voir ill. 6, m) que se situe la scène rapportée par le comte de Brienne, qui vit Mazarin à quelques jours de la mort prononcer, à la vue de ses collections : « il faut quitter tout cela », Claude Dulong, « Du nouveau... », art. cit., 1995, p. 144. ■ 82. Errard est intervenu à Fontainebleau vers 1645, dans la scénographie de l'*Orfeo* de Luigi Rossi en 1647, puis à partir de 1653 au Louvre dans l'appartement du cardinal ; il a livré plusieurs travaux, notamment de bois peint, dans l'hôtel de Chevre-Tubeuf. Pierre Dionys a travaillé avec lui au palais Mazarin et au Louvre (Emmanuel Coquery, *Charles Errard...*, ouvr. cité, 2013, p. 62-65, 100, n. 429, 249-250).



Une de ses particularités, fixée par Palladio, est que le piédestal est, en proportion, le plus haut de tous les cinq ordres, ce qui en fait le plus « esguayé » (Palladio écrit « *svelto* » dans l'édition originale de 1570) : « et d'autant que, comme j'ay dict, cet ordre se doit faire plus esguayé que le corinthien, son piedestal est du tiers de la hauteur de la colonne » (contre un quart seulement pour le corinthien). Ces proportions, vérifiées sur les élévations de Copenhague comme dans l'actuelle salle de lecture de la Mazarine, procurèrent trois avantages : elles permirent d'intégrer, sur toute la hauteur du piédestal, un corps inférieur à deux niveaux de tablettes pour les in-folio, surmonté d'un pupitre qui s'est partant trouvé à hauteur d'appui ; les piédestaux ont pu ainsi rythmer exactement les armoires basses, et les colonnes rythmer exactement les armoires hautes, établies entre le sommet du pupitre et l'entablement ; la hauteur des piédestaux a également permis l'intégration de petits placards fermant à clés.

199

Plusieurs menuisiers sont intervenus dans le palais Mazarin, dont les sources comptables et notariales nous transmettent les noms. Les quittances délivrées par Tubeuf entre 1649 et 1652 pour travaux dans l'Appartement neuf et dans l'aile des écuries-bibliothèque en signalent quatre : Pierre Dionys, Adrien Pignon, Jean Selincourt et Pierre Cotton. Les montants des sommes quittancées aux deux premiers sont de loin les plus importants, et la nature de leurs interventions révèle des talents évidents dans le domaine de la décoration. Pour l'Appartement neuf, Dionys déclare avoir livré plusieurs cadres de tableaux, « fait tailler les armes de Monseigneur », « sur la chemynée de la grande salle haute avoyr fait une figure d'enfans pareil a celui quy estoit fait quy sont asseiz desseus la corniche de la dite chemynée quy tiennent ung cartouche ou sont taillez les chiffre de monseigneur ⁷⁹... ». Cette description pourrait s'appliquer au décor héraldique de bois sculpté qui orne aujourd'hui l'imposte de la porte de la grande galerie de la Mazarine [ill. 8]. Il a également livré « une grande porte pareille a une quy estoi faite pour entrer au grand departement [i.e. l'appartement neuf ?] pour aller a la bibliotecque de dix piezd de haut [3,24 m] et six piezd de large [1,94 m] brysee en deux avec double cadre et table d'atente ornez de cartouche masque et coquille ⁸⁰ ». Ces dimensions ne sont pas éloignées de celles de la porte citée précédemment, qui fut installée dans le collège des Quatre-Nations pour servir d'accès principal à la nouvelle Mazarine, et qui sépare aujourd'hui la Mazarine de l'Institut de France (avec le bâti : 3,30 x 1,80 m). L'hypothèse d'un transfert de ces panneau et porte, à l'occasion du grand déménagement qui aura lieu en 1668, n'est pas improbable. Pignon, de son côté, a exécuté dans la petite galerie de l'appartement d'hiver « un plafon suivant le dessin que Monsieur Valpergue arquite [*i.e.* architecte] de son Éminence ma donné fait d'architecture avec ormemens sclutur & enfoncement avecq une corniche corinte au pourtour ⁸¹ ».

Des deux hommes, Pierre Dionys a plus particulièrement retenu notre attention : il travaille avec le grand décorateur Charles Errard, dont Emmanuel Coquery a récemment montré qu'il avait les faveurs de Mazarin, ayant abondamment servi l'« imagerie Mazarine » à partir de 1646, et conduit plusieurs chantiers de décoration en intégrant le vocabulaire de son héraldique ⁸². Rien ne permet pour l'heure de l'associer en toute certitude à la sculpture et à l'installation du décor de la bibliothèque en 1648, mais nous l'avons retrouvé en 1668, au moment où ce singulier décor de boiseries est démonté de sa galerie d'origine pour rejoindre la nouvelle Mazarine transférée au collège des Quatre-Nations, et y être ajusté. Dans le registre des comptes du collège, il apparaît en qualité d'expert, requis pour superviser les interventions



8. Bibliothèque Mazarine :
armes de Mazarin (double porte,
imposte, revers du balcon).
Cliché Christophe Pelletier, 2014.



des charpentiers et menuisiers, et notamment de l'artisan Jean Charon (16.. - av. 1673), qui a précisément effectué la dépose, le transport et la réinstallation de la menuiserie de la bibliothèque⁸³. Devons-nous interpréter cette implication comme le signe d'une parfaite connaissance de ce décor, et de sa responsabilité sur son exécution ?

Pour la réalisation de la balustre de ferronnerie, le nom d'Antoine Lemaistre constitue l'hypothèse la plus vraisemblable : il s'agit du principal serrurier à l'œuvre dans le palais, dont d'importants mémoires sont quittancés entre décembre 1649 et août 1652, et à qui sera confié en 1662 le soin de placer les grilles aux armoires de la bibliothèque⁸⁴. Nous connaissons déjà le peintre chargé des finitions de la galerie (sur le bois comme sur les ferronneries), Thomas Boudan.

201

« BIBLIOTHECA MAZARINO NAUDAEA »

Le Père Mersenne, dans une lettre à Samuel Sorbière du 21 mars 1647 – publiée en 1983 mais que personne à notre connaissance n'a relevée – a employé la formule significative de « *Bibliotheca Mazarino Naudaea*⁸⁵ ». La part de Naudé dans la conception et l'organisation de la collection semble en effet déterminante, non seulement par l'exercice particulièrement actif de la charge bibliothécaire qu'il occupe depuis 1642-1643, mais aussi parce que le cadre conçu entre 1646 et 1648 apparaît comme une réalisation du programme fixé dès 1627 dans l'*Advis pour dresser une bibliothèque*. Le projet *Mazarino naudaeus* du reste n'a pas conduit le bibliothécaire à modifier ou réactualiser son texte pour la réédition de 1644 : la mention « seconde édition, revue, corrigée & augmentée » est largement abusive, sauf à désigner l'adjonction du traité du P. Jacob, avec lequel cette réédition de l'*Advis* est publiée.

Parmi les règles que Naudé avait lui-même fixées en matière de construction et d'aménagement, se trouvent en effet respectées trois recommandations majeures :

- celle de placer la bibliothèque « dans des estages du milieu », ce qui à la fois la prémunit du « remugle » engendré par la « fraîcheur de la terre », et garantit contre les « intempéries de l'air » (chapitre VI : « la disposition des lieux où on les [livres] doit garder ») ;
- celle de faire en sorte que « les principales ouvertures soient toujours vers l'Orient, tant à cause du jour que la bibliothèque en pourra recevoir de bon matin, qu'à l'occasion des vents qui soufflent de ce costé, lesquels estans chauds & secs de leur nature rendent l'air grandement tempéré... & pour dire en un mot sont tres-sains & salubres ». Dans le bâtiment de la rue de Richelieu, le plan de Copenhague confronté aux états des vitres de 1654 et 1657 en témoigne, la galerie, contrairement aux salles qui la précèdent et la suivent, ne prend le jour que vers l'est ;
- celle de ne point « rechercher & entasser dans une bibliothèque toutes ces pieces & fragments des vieilles statues... encore moins faut il employer l'or à ses lambris, l'ivoire & le verre à ses parois, le cedre à ses tablettes, & le marbre à ses fonds & planchers, puis que telle façon de

■ 83. Son nom apparaît en marge des relevés de comptes des travaux de menuiserie (« le sieur Dionis menuisier est l'expert nommé »), Registre cumulatif des dépenses pour le collège Mazarin (1662-1674), AN, H/2845. Girardon exerce alors les mêmes fonctions d'expert pour les ouvrages

de sculpture. ■ 84. Cf. *supra*, note 46. ■ 85. « *Bibliotheca Mazarino Naudaea* jam 30 000 voluminibus constat, quorum sunt 10 000 folio », Bnf, n.a.f. 6204, f. 294, éd. dans *Correspondance du P. Marin Mersenne...*, ouvr. cité, XV (1647), 1983, p. 140.



paroistre n'est plus en usage, que les livres ne se mettent plus sur des pupitres à la mode ancienne, mais sur des tablettes qui cachent toutes les murailles » (chapitre VIII : « L'ornementation & la décoration que l'on y doit apporter »). On comparera cette injonction de sobriété à la longue liste des ornements de bibliothèques que relève un Claude Clément dans son *Musei sive bibliothecae... instructio* (1635), en les classant selon une typologie sans doute déjà assez anachronique. Naudé, surtout, lie étroitement disposition verticale et périphérique des livres d'un côté, absence de décoration de l'autre. Et de fait le principe mural, si pleinement développé (« toutes les murailles »), entraîne nécessairement l'exclusion de la fresque ou du tableau⁸⁶. Le mobilier bibliothécaire, étendu à l'ensemble de l'espace vertical, escamote le décor tout en en tenant lieu.

Ajoutons, à ces principes issus du programme naudéen, trois caractéristiques qui me paraissent importantes pour qualifier l'identité de la Mazarine et la situer précisément dans une histoire générale de l'architecture et du décor des bibliothèques :

1°) Si la galerie des livres de Mazarin n'est pas autonome du point de vue architectural (elle reste l'élément d'un complexe palatial, auquel elle est articulée, édifiée sur un rez-de-chaussée dont la fonction lui reste étrangère), elle n'en constitue pas moins une aile dédiée, et construite *ad hoc*, ce qui n'était le cas ni à l'Escurial ni au palais Barberini, où la bibliothèque se trouvait enclavée dans le bâti. Ce caractère est commun au projet défini pour la bibliothèque de Richelieu. Appendice, orientée en direction de la rue (chez Richelieu) ou le long de celle-ci (chez Mazarin), la bibliothèque constitue déjà un élément d'extériorité, en partie déterminé par une vocation publique. En cela l'une et l'autre représentent une étape importante dans le processus d'individuation de la bibliothèque dans l'espace urbain⁸⁷.

2°) Les « murailles » garnies de livres conservent leur parfaite linéarité, le regard ne s'en trouve pas interrompu. Ce n'est pas le cas à la Bodleian Library (1612), où le rayonnage est certes mural, mais précédé de structures en applique intégrant l'escalier d'accès à la galerie supérieure, ainsi que des bancs et pupitres placés face aux tablettes [ill. 9]⁸⁸.



9. *Oxonia Illustrata*, 1675.
Gravure de David Loggan.



Cette unité de l'espace, qui tire pleinement profit de la disposition en galerie, sera très favorablement appréciée au moment des discussions qui prépareront l'aménagement de la nouvelle Mazarine en 1668, tant pour des raisons de solennité que pour des motifs de sécurité des collections.

3°) Une des particularités du décor menuisé de la Mazarine tient au fait que la couleur du bois lui a été conservée, même si le sujet a fait l'objet d'interprétations contradictoires au ^{xx}e siècle. Cette nudité ajoute à la sévérité et à l'unité du décor, et achève d'exclure toute dimension picturale. Elle n'allait pourtant pas de soi : les décors de bois étaient alors généralement peints et dorés, comme du reste dans tous les autres espaces du palais Mazarin aménagés dans les années 1640 et 1650⁸⁹.

Pour résumer, la bibliothèque de Mazarin n'expose pas de décor, si ce n'est celui offert par la seule menuiserie nécessaire à l'organisation des livres, affichant par l'absence de tout apport pictural la nature de son matériau ; son silence visuel (pas d'inscription, pas d'iconographie peinte, aucune référence explicite en matière d'érudition ou de science) confère à la seule masse des livres, dans sa disponibilité, son pouvoir de démonstration ; livres et menuiserie ensemble, paraissent au visiteur porter seuls le bâtiment. Économie de moyens et primauté de la fonction qualifient donc sa conception.

203

D'UN PALAIS L'AUTRE : UNE CONTINUITÉ SANS SERVILITÉ (1661-1668)

Les mesures prises par Mazarin quelques jours avant sa mort pour assurer l'unité et la pérennité de sa bibliothèque sont exceptionnelles à l'aune de l'ensemble de ses ultimes dispositions. Par son testament (6 mars 1661) en effet, il a lui-même programmé la dispersion de ses collections d'art, de mobilier et d'antiques⁹⁰, et consacré la division du palais. Celui-ci était partagé entre ses deux héritiers : sa nièce Hortense, épouse de Charles Armand de La Porte de La Meilleraye, devenu duc de Mazarin ; son neveu le marquis de Mancini, récemment fait duc de Nevers, à qui échet le lot occidental côté rue de Richelieu, comprenant entre autres l'aile Le Muet-Valperga⁹¹. À partir de 1698 le « Nivernais » loua à la marquise de Lambert (1647-1733) la partie nord de l'aile, correspondant justement aux espaces visibles sur les dessins de Copenhague (trois travées de la grande galerie, puis les salles lui faisant suite), et dont l'étage supérieur avait été l'appartement de Gabriel Naudé. Elle y tint dans le premier tiers du ^{xviii}e siècle le fameux salon que nous connaissons. Le reste de l'hôtel de Nevers, c'est à dire la partie sud,

■ 86. À la bibliothèque de Leyde, qui conserve au ^{xviii}e siècle sa disposition par pupitres transversaux, des tableaux ornent les murs ainsi laissés libres, comme en témoigne la planche gravée par Woudanus en 1610, qui illustre le *Stedebœck der Nederlanden* (Amsterdam, Willem Blaeu, 1649) ; à l'*Ambrosiana*, entre les dernières tablettes et la naissance de la voûte, les murs accueillent une galerie de portraits. ■ 87. La pleine autonomie sera réalisée à Oxford au ^{xviii}e siècle avec la bibliothèque Radcliffe (édifiée par James Gibbs à partir de 1737), puis à Paris avec la Bibliothèque Sainte-Geneviève achevée par Henri Labrousse en 1850. ■ 88. Le dispositif, visible sur les planches gravées par David Loggan pour le recueil *Oxonia Illustrata* (1675), a été conservé. ■ 89. On précisera toutefois que dans les bibliothèques romaines dessinées

par Borromini dans les années 1630 à 1650, les menuiseries ont conservé la couleur du bois (généralement du noyer), mais elles sont intégrées dans des espaces très décorés. Voir la contribution de Fiammetta Sabba, « I saloni librari Borrominiani di Roma », dans le présent volume.

■ 90. Les bâtiments et les bustes devaient revenir par moitié à ses deux héritiers. En outre, plusieurs legs particuliers comprenaient des œuvres d'art, et une somme de 300 000 livres, destinée à divers legs, était à prendre sur les « meubles meublant, pierreries, bagues et bijoux », ce qui supposait une vente préalable. Voir P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs...*, ouvr. cité, 1999, p. 310 et suiv. ■ 91. H. Lacaille, « Le partage du palais Mazarin... à la mort du cardinal », art. cit., p. 330-341.





occupée par Mancini puis son fils, est cédé en 1719 au financier John Law, qui en fait le siège de sa Banque générale de 1719 à 1721⁹². L'ensemble des bâtiments se trouve ensuite à nouveau « réuni » en étant dévolu à la Bibliothèque royale, qui y déploie ses collections à partir de 1724. Cette affectation entraîne d'importants bouleversements, conduits par les architectes Robert de Cotte au XVIII^e siècle et surtout Henri Labrousse au XIX^e, responsable de la disparition presque intégrale de l'aile Le Muet-Valperga⁹³. Mais entre temps la bibliothèque de Mazarin avait quitté les lieux.

Le testament du cardinal avait décidé la fondation du collège des Quatre-Nations, de la Bibliothèque Mazarine, administrativement soumise au collège mais conservant une vocation publique, ainsi que d'une académie équestre qui ne verra pas le jour. Le collège serait rattaché à l'Université de Paris, et placé sous l'autorité de la Sorbonne. Citons la disposition la plus explicite relative au sort de la collection :

Le bibliothécaire sera tenu se charger des livres de la bibliothèque, dont il fera inventaire, ou recollement de celui qui en aura esté fait [...]. *Sera aussi fait un memoire des tablettes, tables, armoires, bancs & sieges servans a ladite bibliothèque, que son eminence donne encore par ces présentes* [nous soulignons]. Veut Son Éminence que ladite bibliothèque soit ouverte a tous les gens de lettres deux fois par chacune semaine, à tel jour qu'il sera advisé par les quatre inspecteurs, & par le grand maistre dudit college⁹⁴.

La solidarité de la collection et de son cadre de menuiserie était posée en principe, ce qui imposa nécessairement quelques contraintes aux exécuteurs de la fondation. Cela n'empêcha pas Louis Le Vau, l'architecte retenu pour le collège Mazarin et qui en conduira le chantier jusqu'à sa mort en octobre 1670, de concevoir pour la bibliothèque une galerie non pas continue comme dans le bâtiment de Le Muet-Valperga, mais en forme de L, le plus court segment formant retour sur le quai, face au Louvre⁹⁵. Cela n'empêcha pas non plus, au sein du conseil de fondation, de vifs débats sur la pertinence de respecter tel ou tel élément du décor menuisé et de son organisation générale.

■ 92. Une partie de la grande galerie de la bibliothèque de Mazarin (à savoir les cinq travées restées au duc de Nevers et non intégrées dans l'appartement de Madame de Lambert) accueille alors la galerie des Mississippiens, dont la décoration du plafond est confiée au vénitien Gianantonio Pellegrini en 1720-1721. Sur les aménagements et la décoration dus à John Law, voir la contribution récente de Valentine Toutain-Quittelier, « John Law et le décor de la Banque royale : un programme unique ? », dans *Le Système de Law : Représentations, discours et fantasmes du XVIII^e siècle à nos jours*, Actes du Colloque international de Montpellier, 4-5 octobre 2013, dir. Florence Magnot-Ogilvy, à paraître aux Presses universitaires de Rennes sous le titre « *Gagnons sans savoir comment !* » *Le Système de Law, une chimère française*. ■ 93. À l'exception, rappelons-le, de son extrémité septentrionale, partie de l'hôtel de Nevers louée à la marquise de Lambert, qui sera occupée de la fin du XIX^e siècle et jusqu'en 1917 par le département des Médailles de la Bibliothèque nationale, puis, à partir de 1928, par le Centre national de synthèse. Cet ultime témoin de la grande bibliothèque de Mazarin est aujourd'hui vide. Malgré les transformations opérées depuis 1661, de l'étage de la bibliothèque subsistent deux espaces correspondant à la volumétrie originelle : le petit cabinet de travail de Gabriel Naudé donnant sur la rue de Richelieu, et la « salle

après la bibliothèque », qui faisait suite à la grande galerie, et qu'une mention de Robert de Cotte sur un plan de 1725 nous dit avoir constitué la salle à manger de la marquise de Lambert. La principale modification a été le percement, dans cette dernière salle, de deux ouvertures supplémentaires (à l'est et à l'ouest) ; ouvertures pratiquées après 1717, car les relevés de Robert de Cotte sont sur ce point conformes au plan de Copenhague et aux marchés de vitrerie de 1654 et 1657 (voir ill. 6, A et C). Nous remercions Jacqueline Sanson, directrice générale de la BnF, de nous avoir permis de pénétrer pour les besoins de cette enquête dans le vestige de l'hôtel de Nevers. ■ 94. Testament de Mazarin (cf. *supra*, note 65), que le collège fera imprimer pour servir d'acte de fondation, *La Fondation du collège Mazarin*, [Paris, vers 1680], 16 p., in-4°, p. 11 (AN, M/174, n° 70). ■ 95. Plans datés entre 1662 et 1664, AN, MM/176. À la mort de Le Vau l'aile de la bibliothèque est achevée et en cours d'équipement. François d'Orbay, son successeur sur le chantier, dont l'intervention fut notamment déterminante pour le dessin des parties hautes de la chapelle, n'est à notre connaissance pas intervenu dans le pavillon de la bibliothèque. ■ 96. « C'est à savoir de bastir le college proche la porte de Nesle vis-à-vis le Louvre auquel lieu on pourroit faire une place publique qui serviroit d'ornement à l'aspect du Louvre », *Registre de l'assemblée des exécuteurs*



La proposition de Le Vau de bâtir le collège face au Louvre, à l'emplacement de la porte de Nesle, fut formulée entre le 24 et le 31 décembre 1661⁹⁶. D'autres lieux avaient été proposés, entre autres les bâtiments du collège du Cardinal-Lemoine, le jardin des Plantes, l'hôtel de Nemours, l'hôtel d'Orléans (actuel palais du Luxembourg), ainsi qu'une solution restée jusqu'ici inaperçue, et sur laquelle nous reviendrons. Le site de la porte de Nesles fut en tout cas préféré par Colbert dès janvier 1662⁹⁷, et définitivement retenu par le roi avant le 1^{er} juillet 1662⁹⁸. On notera la présence de Valperga à plusieurs séances de l'assemblée des exécuteurs testamentaires en 1661 et 1662, signe d'une volonté de continuité architecturale entre le palais Mazarin et le collège en devenir.

Comme Mazarin l'avait souhaité, et non sans hésitations, le décor sera transféré avec les livres. La date et les modalités du transfert sont jusqu'à aujourd'hui demeurées imprécises. Franklin était resté fort évasif : il a, par un raccourci de formulation, suggéré à plusieurs auteurs la date de 1688⁹⁹. En 1961, à l'occasion des manifestations qui accompagnent le quatrième centenaire de la mort de Mazarin, sans doute induit en erreur par Franklin, Weigert retient cette date de 1688, se ravisant l'année suivante en faveur de l'année 1685¹⁰⁰. L'architecte André Gutton, qui suit les travaux de rénovation en 1968-1970, considère que le transport s'est fait en 1670-1672¹⁰¹. Maurice Piquard le situe après la mort de Le Vau (1670), et en attribue sans justification le contrôle à François d'Orbay, qui succéda à son beau-père dans la direction du chantier¹⁰². Pierre Gasnault a supposé un temps que le transfert avait été effectué entre 1677 et 1680, avant de se rallier à l'année 1668¹⁰³. Celle-ci avait été proposée dès 1961, mais sans justification, par André Masson, qui supposait à tort que l'opération avait été effectuée en novembre¹⁰⁴.

testamentaires du cardinal Mazarin, délibération du 31 décembre 1661, AN, MM/461, f. 22v^o, et MM/462, f. 38. La suggestion géniale de Le Vau est traditionnellement datée du dernier jour de l'année (voir Hilary Ballon, *Louis Le Vau : Mazarin's College, Colbert's revenge*, Princeton, University Press, 1999, p. 41-42 ; et Jean-Pierre Babelon, *Le Palais de l'Institut*, Paris, Chaudun, 2005, p. 24). Mais elle doit selon nous être avancée de quelques jours, et Colbert dut en avoir la primeur : en témoigne une observation de l'avocat Gomont à la date du 31 décembre, qui précise en avoir « desja conféré avec Monsieur de Colbert qui a trouvé cette proposition fort agréable », AN, MM/461, f. 23. L'hypothèse Nesle était totalement absente des échanges du 24 décembre, où toutes les propositions furent passées en revue. Sur l'histoire du site de Nesle, on se reportera à *La Tour de Nesle : de pierre, d'encre et de fiction* [Exposition, Bibliothèque Mazarine, septembre-décembre 2014], dir. Jocelyn Bouquillard, Patrick Latour et Valentine Weiss, Paris, Bibliothèque Mazarine ; Éditions des Cendres, 2014. ■ 97. Entre le 31 décembre et le 18 janvier suivant, l'avocat Jean de Gomont, qui assure le secrétariat du conseil de fondation, a révoqué cette proposition avec Colbert, lequel a « fort approuvé ce dessein », AN, MM/462, f. 38 et suiv. ■ 98. AN, MM/461, fol. 40. ■ 99. « La Poterie se chargea de surveiller leur [*i.e.* les livres] transport, et ils abandonnèrent enfin le palais Mazarin. C'est le dernier service que La Poterie rendit à la bibliothèque ; dès 1688, ses 1 200 liv. d'appointements furent changés en une pension... », *Les Anciennes Bibliothèques...*, ouvr. cité, t. III, 1873, p. 114 ; formulation à l'identique dans *Id.*, *La Bibliothèque Mazarine...*, ouvr. cité, 1901, p. 215. ■ 100. R.-A. Weigert : « Le transfert, vers 1688 sans doute, de la bibliothèque

au collège des Quatre-Nations... laisse vide l'immense local », *Mazarin, homme d'État et collectionneur*, ouvr. cité, 1961, p. XXIV ; *id.*, « Le Palais Mazarin, architectes et décorateurs », art. cit., 1962, p. 168. La date de 1685 n'est pas justifiée par Weigert ; elle a pu lui être inspirée par la lecture de Charles Le Maire, qui signale à cette date que le transfert au collège Mazarin a eu lieu (« le roy d'Angleterre et celui du Danemark la virent avec admiration, lorsqu'elle était au palais Mazarin, d'où elle fut transportée dans ce college », Le Maire, *Paris ancien et nouveau...*, 1685, t. II, p. 560). ■ 101. Lettre à Jacques Renoult du 3 juillet 1968 ; Rapport sur les travaux du 10 février 1970, Archives de la BM (inventaire en cours). ■ 102. Maurice Piquard, « La bibliothèque de Mazarin et la Bibliothèque Mazarine, 1643-1804 », *CRAI*, 1975, p. 130. ■ 103. *La bibliothèque Mazarine et ses collections jansénistes*, conférence du 20 janvier 1984 à la Société des amis de Port-Royal ; *id.*, « Collège des Quatre-Nations : la Bibliothèque Mazarine », dans *Les bibliothèques parisiennes...*, ouvr. cité, 2002, p. 88. Isabelle de Conihout et Christian Péligny l'ont quant à eux daté « vers 1670 », « Trésors méconnus de la Bibliothèque Mazarine », *L'Estampille / L'Objet d'art*, n° 334, 1999, p. 26-39. ■ 104. André Masson, « Mazarin et l'architecture des bibliothèques au XVII^e siècle », art. cit., 1961, p. 360 ; *id.*, *Le Décor des bibliothèques...*, Genève, Droz, 1972, p. 102. Date de déménagement reprise par Alexandre Cojannot, « La création du collège des Quatre-Nations », *Art et métiers du livre*, n° 222, décembre 2000-février 2001, p. 23 ; et par Claude Mignot, qui a avancé qu'armoires et livres furent réinstallés dans le nouveau bâtiment en 1668, ce qui est inexact (les livres ne le seront qu'en 1673), « Première Bibliothèque Mazarine rue de Richelieu », dans *Les Bibliothèques parisiennes...*, 2002, p. 70.



On a conservé un « plan de la première cour du collège Mazarin » qui pourrait dater de 1665-1666 et donne à voir la distribution quasi définitive de la bibliothèque au premier étage du pavillon oriental du collège : il est complété d'un profil de la voûte, et s'y trouve esquissée au carbone, sur certaines travées, peut-être de la main même de Le Vau, l'implantation des menuiseries et des colonnes [ill. 10] ¹⁰⁵.

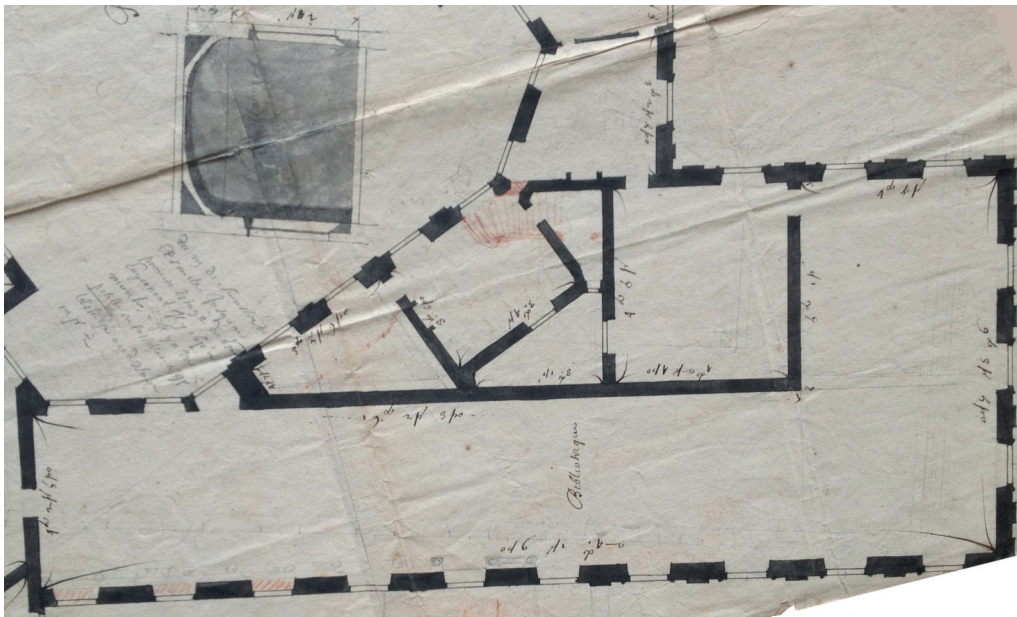
À l'automne 1665, alors même que le pavillon de la bibliothèque est élevé mais pas encore couvert, et que les exécuteurs de la fondation ont programmé l'ouverture du collège et de la bibliothèque pour le 1^{er} octobre 1667, des discussions naissent sur le parti architectonique et décoratif qui sera celui de la bibliothèque. Le sujet de préoccupation principal est celui du plan général : galerie rectiligne comme rue de Richelieu, ou bien « L » comme le propose Le Vau ? L'avocat Jean de Gomont, ancien chargé d'affaires de Mazarin devenu rapporteur du conseil de fondation, semble alors le plus attaché au principe de la galerie unique, pour des raisons fonctionnelles mais aussi sans doute par souci de conformité au modèle conçu pour Mazarin :

Monsieur Gomont a dit qu'il falloit adviser de quelle façons l'on disposeroit la biblioteque, soit pour la seureté des livres et pour la gayeté, et s'il y avoit un retour adjoustant qu'il n'estoit point d'avis qu'il y eust un retour d'autant que la Biblioteque estoit de sa longueur et seroit plus belle et donneroit moyen au M^e et sous M^e de la Biblioteque de voir d'un bout à l'autre et observer ceux qui feroient lecture des livres affin afin [*sic*] que l'on n'y puisse rien soustraire ny alterer, au lieu que s'il y avoit un retour il seroit absolument necessaire qu'il y eust un homme en cet endroit pour faire les mesmes observations ce qui estoit d'autant plus a considérer que lad. Biblioteque estoit déposée au public ou il y auroit tousjours grand monde aux jours qu'elle seroit ouverte ; que mesme il estoit necessaire que l'escalier par ou monteroit fut dans le Colege, sur quoy Monsieur Le Vau a dit que le retour qui estoit disposé pour la biblioteque luy donneroit plus de gayeté et plus d'estendue, que neanmoins s'il causoit ses inconveniens [*sic*], qu'il pouroit tousjours servir d'un lieu de reserve pour y mettre les personnes de condition, qu'a legard de l'escalier il demeueroit d'accord qu'il seroit mieux a l'autre bout de la biblioteque ¹⁰⁶.

Dès le mois de janvier suivant, la question du transfert et de l'installation de la bibliothèque est posée. Surgit alors un débat qu'on retrouvera après l'ouverture, celui de l'accès le plus propre à servir la solennité du bâtiment et l'appréhension de son décor, et le plus pratique pour le fonctionnement conjoint d'une bibliothèque publique et d'un collège. Le 11 janvier 1666, dans une séance à la laquelle la Sorbonne est représentée, Gomont rapporte que :

Dans le premier projet qui en avoit esté fait, l'on avoit résolu de mettre dans la place l'entrée de l'escalier par où le publique devoit monter a la biblioteque mais que depuis luy avoit vu qu'il seroit plus a propos de mettre led. escalier dans le college, pour deux raisons, la première qu'on verroit ceux qui entreroient et qui sortiroient, la 2^e que l'autre estant estant [*sic*] au bout de la biblioteque, a mesure que l'on avanceroit on decouvrirait le retour de la beauté des veues, et qu'a la vue on trouveroit le retour accompagné d'un salon, ou l'on pouvoit mettre des cartes et globes et d'autres curiosités mesme s'en servir comme une espece de cabinet pour y travailler en particulier ¹⁰⁷.

■ 105. AN, N/176, n° 36 (déposé en 2001 à la section des cartes et plans), 560 x 705 mm. ■ 106. AN, MM/461, f. 313^v-314 (délibérations du 19 novembre 1665). ■ 107. AN, MM/461, f. 320^v. ■ 108. *Ibid.*, f. 322.



10. Le pavillon de la bibliothèque au collège Mazarin, vers 1665/1666 (Archives nationales).

On discute également de la pertinence de conserver le décor de colonnes, et de son adéquation avec les nécessités bibliothécaires. On compare les avantages des différents matériaux pour la couverture du sol, « savoir s'il sera plancheté ou parqueté ou quarelé et de quelle sorte le carreau ou petit ou grand, ou carreau de Caen ou du carreau de marbre ». Le Vau préfère le carreau de Caen, « attendu que s'estoit une biblioteque qui devoit estre ouverte au publique », mais la majorité se prononce pour le parquet « plus propre & de plus commode pour les hommes et pour les livres d'autant que le pavé de pierre seroit trop frais pour les estudians et susceptible de l'humidité pour les livres ». Pour mieux asseoir ses décisions, le conseil de fondation effectue même une visite de la bibliothèque de Colbert, récemment aménagée, sous la conduite de Carcavi (le 20 janvier 1666) : on y constate que le sol est pavé de pierre de Caen, et que comme à la bibliothèque de Mazarin, et comme dans les bâtiments qui lui sont destinés dans le collège Mazarin, « ses veues estoient tournées a lorient qui est le soleil qu'on estime le meilleur et le plus favorable¹⁰⁸ ». Et en effet dans le nouveau bâtiment, dans un premier temps du moins, alors que la petite galerie prend le jour à l'est, au nord et à l'ouest, la grande galerie ne sera ouverte qu'à l'est.

LE TRANSFERT : LES LIVRES (AVRIL 1668) PUIS LE DÉCOR (MAI-AOÛT 1668)

En mars 1666, la décision de transférer non seulement les livres mais également le décor de menuiserie est confirmée. On évalue la faisabilité, les contraintes et le coût de l'opération. Deux experts sont sollicités, un serrurier, Simon Pottier (l'entablement supporte une balustrade de ferronnerie ouvragée, et on se souvient que depuis 1664 la partie inférieure des armoiries est équipée de portes grillagées), et surtout un menuisier, Jean Charon. Cet artisan effectuera l'ensemble des interventions de démontage, de transfert, de réinstallation, ainsi que les restaurations et compléments d'ouvrage imposés par le réajustement dans les nouveaux lieux. Charon,

qui conduit un diagnostic de la galerie rue de Richelieu, trouve quelques tablettes affectées par des galeries de vers et recommande – on devine aisément pourquoi – une reprise à neuf de la structure des armoires, précisant que « la nature du sappin qui est a la bibliothèque qui vient du Norvege est tousjours humide et plain de nœuds, qu'il seroit bien plus a propos d'en faire venir de meilleur du costé d'Auvergne ». L'avocat Gomont, responsable des comptes de la fondation, plaide de son côté pour l'économie. Cet argument a sans doute été décisif pour la conservation de l'intégralité de la menuiserie de la rue de Richelieu¹⁰⁹, plus peut-être que le devoir de continuité et de fidélité aux intentions du fondateur, qui est formulé pour la première fois en relation avec le décor de la bibliothèque au mois de mai 1666 :

Monsieur de Gomont a dit qu'il estoit necessaire de resoudre de quelles maniere seroient faictes les tablettes de la biblioteque sans rien changer aux ornemens qui les accompagnent, que c'estoit un respect qu'on devoit rendre a sa memoire et une deference aux advis qu'il avoit pri de toutes parts pour la forme & embellissement de lad. Biblioteque car mesme qu'en se servant de lad. menuiserie on feroit epargne considerable pour le college, sauf neanmoins a y ajouster ou diminuer ce que l'on jugeoit de plus convenable a l'estat et disposition des lieux, & pour cet effet monsieur de Gomont a prié Msr Le Vau d'examiner le tout affin qu'au premier conseil il en soit délibéré¹¹⁰.

L'été suivant, l'aménagement du pavillon de la bibliothèque se poursuit. On envisage un temps, au moment de la préparation des marchés de vitrerie et de peinture, d'ajouter au décor de la bibliothèque des vitres peintes aux armes du cardinal, qui ne paraissent pas avoir été réalisées¹¹¹. Mais c'est seulement le lundi 21 février 1667, lors d'une séance particulièrement décisive puisque sont présents Colbert (chez qui se réunit pour l'occasion le conseil) et Le Vau, que les principes de l'aménagement intérieur sont définitivement fixés : « il a esté arresté qu'elle sera parquetée et que l'on y mettra les tablettes & colonnes qui sont maintenant en la biblioteque de feu son eminence en les faisant adjuster et cadrer aux lieux et endroitz de la biblioteque du college¹¹² ».

■ 109. « Sur quoy Monsieur de Gomont a dit qu'il est tres important de mesnager et employer l'antien bois de lad. biblioteque a cause de la despance », AN, MM/461, f. 324^v-325 (14 mars 1666). ■ 110. AN, MM/461, f. 332^v-333 (15 mai 1666), voir aussi MM/462, f. 250. ■ 111. Ce décor de verre peint aurait été réservé aux trois principaux lieux de prestige et de représentation du nouveau collège, à savoir, outre la bibliothèque, la chapelle et la salle des actes : « il falloit faire le choix d'un vitrier qui sceut bien *peindre sur le verre* pour les lieux ou il seroit necessaire de mettre les armes de feu son Emin^{ce} avecq autre decoration, savoir en l'eglise en la biblioteque et en la salle des actes ; seulement & non ailleurs », MM/461, f. 336^v (6 juillet 1666). Seuls certains « vitreaux » de la chapelle ont, de façon sûre, été peints avec les armes ou le chiffre du cardinal, *Registre des délibérations du conseil de fondation du collège Mazarin*, 1673-1680, Bibliothèque de l'Institut de France (désormais BIF), ms. 368, f. 5 : séance du 16 janvier 1673. NB : Ce registre, identifié comme le troisième, couvre les années 1673 à 1680 ; il a été dissocié de la série principale – aujourd'hui conservée aux Archives nationales dans la série MM – dès le xvii^e siècle puisqu'il est entré dans la bibliothèque de Nicolas-Joseph Foucauld (1643-1721). D'autres volumes ont été distraits de la série, notamment le deuxième, censé couvrir la période 1669-1672, que nous n'avons pas pu localiser.

■ 112. On décide également un premier report de l'ouverture – la date du 1^{er} octobre 1667 n'est plus tenable au vu du retard pris par les travaux, AN, MM/461, f. 350^v-351. ■ 113. MM/461, f. 356^v (26 février 1667), et MM/462, f. 267-267^v. ■ 114. MM/462, f. 271^v-272 (17 juin 1667). ■ 115. « Il ne faut pas panser a faire transporter les livres ceste année, que ce seroit les perdre que de les faire porter dans un bastiment neuf et qui ne seroit occupé par personne, que neantmoins il estoit a propos d'adviser de donner quelque satisfaction sur ce sujet a M. de Nevers, que luy sieur de Gomont avoit remarqué que le quart des tablettes de la bibliotecque au palais Mazarin estoit vuide, et qu'il n'y avoit aucun livre dans tout le coullidor d'en haut, qu'en pressant les livres dans les tablettes, et en mettant des livres dans celles du coullidor, on laisseroit libre a monsieur de Nevers es lieu ou une moitié du lieu pour y loger, en attendant que la bibliotecque du college fut en estat pour y transporter les livres, et que par ce moyen on pouvoit des a present transporter une partie de la menuiserie de la dite bibliotecque et la placer en icelle du college », MM/462, f. 272 (17 juin 1667). ■ 116. *Ibid.*, f. 281-281^v (séance du 2 mars 1668). ■ 117. *Ibid.*, f. 285 (23 avril 1668), f. 285^v (27 avril). La Poterie, qui a organisé le déménagement, sera défrayé en septembre de la somme de 277 l., 10 s., *ibid.*, f. 296-^v. ■ 118. *Ibid.*, f. 295 (29 août 1668).

Le déménagement des livres – et donc désormais de la menuiserie – va se trouver quelque peu précipité, alors même que la galerie en L du collège Mazarin n’a pas reçu toutes les finitions requises. La raison n’en tient pas au calendrier fixé pour l’ouverture, mais à l’impatience du duc de Nevers, qui a hérité des bâtiments de la rue de Richelieu, et qu’embarrasse cette bibliothèque, son mobilier et... son bibliothécaire. En février 1667 le duc fait part de son intention de jouir pleinement de ses appartements et de « faire une grande galerie » (entendons d’agrément et de réception) du « vaisseau de la bibliothèque de feu son Eminence », espérant « quon luy rendra ce lieu vuide dans la fin du mois de juillet prochain¹¹³ ». L’impatience de Nevers est croissante : en juin, à la veille d’un voyage en Italie, il rappelle sa volonté de voir la galerie libérée à son retour le mois suivant¹¹⁴. L’inachèvement du pavillon de la bibliothèque – les murs intérieurs ne sont pas enduits, et le marché de parquetage n’est pas encore passé – rend impossible le transfert des livres, pour des raisons aussi bien de conservation que de sécurité. On propose alors au Nivernais de libérer une moitié de la galerie, l’ensemble des collections pouvant être resserré dans l’autre. La chose était possible : la collection qu’avait laissée Mazarin à sa mort était en volume bien inférieure à la première bibliothèque, dont on se souvient qu’elle comptait entre 40 000 et 56 000 volumes en 1652, à la veille de sa dispersion. La capacité de la grande galerie de la rue de Richelieu, d’après nos calculs, était d’au moins 40 000 volumes ; la collection, à la mort de Mazarin, comptait un peu plus de 29 000 volumes. On découvre en effet qu’en 1667 le quart au moins des tablettes étaient vides, et qu’aucun volume ne se trouvait implanté dans la galerie supérieure¹¹⁵.

Or à la fin de l’hiver 1667-1668 rien n’a avancé. Le 27 février Nevers a fait adresser par son intendant un mémoire – non retrouvé – rappelant qu’il « vouloit avoir la gallerye de la bibliothèque et le corps de logis qui est au bout, et qu’on eut a faire retirer tous les livres, et mesme le sieur de La Potterie bibliothécaire¹¹⁶ ». Gomont tente à nouveau de transiger, ressort la proposition d’une cession par moitié de la galerie – que Nevers sans doute avait refusée – et évoque un transport des livres pour juillet, car « les bastiments ne sont point encore séchés ni achevés ». Mais Colbert exige en mars que satisfaction rapide soit donnée au duc. Les livres sont aussitôt conditionnés en paquets, et l’opération se précipite lorsque, le 23 avril, le duc fait « lever la serrure de la bibliothèque », et exige son départ comme celui de La Poterie. Le transport est précisément effectué entre le 23 et le 27 avril¹¹⁷. Les livres sont entreposés non pas dans le pavillon de la bibliothèque mais dans le collège, très vraisemblablement dans le pavillon principal qui sépare la première de la seconde cour. Le démontage des menuiseries de la rue de Richelieu commence trois jours plus tard, le 30 avril, par la dépose des tablettes de la galerie haute. L’opération est effectuée avec méthode : le menuisier Jean Charon réclame « beaucoup de place dans le college affin de les placer dans l’ordre ou elles sont maintenant et qu’il ny ait point de confusion » puisque « le lieu qui est destiné pour la bibliothèque [...] n’est pas maintenant en l’estat pour y placer les tablettes ». De fait nous avons retrouvé, sur plusieurs éléments verticaux des menuiseries de sapin, des signes à la craie bleue qui constituent autant d’indications d’ordre et de positionnement, renvoyant sans doute au schéma général de remontage qui fut établi. L’opération fut cependant interrompue pendant trois mois, du 5 mai au 13 août, cette fois du fait du duc de Nevers : ayant finalement souhaité conserver une partie de la menuiserie pour son propre usage, il se vexa sans doute du refus des exécuteurs testamentaires, et se montra peu coopératif au point de faire cesser les travaux pour nuisance¹¹⁸.

Dans l'entre-temps, le décor de la bibliothèque eut à subir quelques indécidables : à la reprise des travaux, Charon constate que les serrures de près de la moitié des guichets ménagés dans les piédestaux des colonnes ont été ôtées, que d'autres ont été forcées, de même que celles des quatre portes d'accès aux escaliers qui desservent, aux quatre coins de la galerie, le corridor supérieur¹¹⁹.

Les comptes du collège Mazarin pour les années 1662 à 1674 font apparaître les noms de tous les entrepreneurs et artisans intervenus sur l'ensemble du chantier. Parmi les menuisiers sollicités, Jean Charon, régulièrement mentionné entre 1666 et 1674, est le seul qui perçoit des versements en lien avec la réimplantation du décor de la bibliothèque¹²⁰, sous l'expertise de Pierre Dionys. Le démontage, le transfert et la pose du décor menuisé de la Mazarine sont sans doute achevés avant la fin de l'année 1668¹²¹. Si le serrurier Simon Pottier est intervenu pour le démontage de la balustre de la galerie haute, les transfert, réajustement et réinstallation des portes grillagées furent confiés à François Jumel, celui-là même qui les avait fournies et installées dans la galerie de la rue de Richelieu entre 1662 et 1664¹²².

En 1672 au plus tard, l'ensemble du décor a été mis en place. Les armoires sont alors équipées conformément à l'une des préconisations formulées par Naudé dans l'*Advis*, celle de garnir les tablettes « de quelque petite serge, bougran ou canevas accomodé à l'ordinaire avec des cloux dorez ou argentez, tant pour conserver les livres de la poudre, que pour donner une grace nompareille à tout le lieu ». En 1643, dans la bibliothèque de Richelieu, une partie au moins des tablettes étaient déjà équipées de tels bavolets¹²³. On retrouvera ce dispositif de parure et de protection dans la bibliothèque de Charles-Maurice Le Tellier (visible à l'arrière plan du portrait peint par Mignard en 1691, comme dans la gravure qu'en tire Edelinck pour servir de frontispice au catalogue de ses livres en 1693) ou dans celle de César d'Estrées (portrait gravé par Giffart, en frontispice de l'édition des *Hexaples* d'Origène que lui dédie Bernard de Montfaucon en 1713). On suppose que cet aménagement était également présent dans la bibliothèque de Mazarin rue de Richelieu, mais nous ne sommes pas en mesure de le confirmer : les

■ 119. *Ibid.*, f. 295v° (29 août 1668). ■ 120. N, H/2845. ■ 121. L'opération est en tout cas bien avancée au 30 août, date d'une quittance relative au versement de la somme de 500 l. à Charon « pour les ouvrages de menuiserie par luy faicts en lad. bibliotecque », AN, H/2822. ■ 122. À Jean Bersancourt et François Jumel, espingliers, pour ouvrages de fil de laiton faits et fournis à la bibliothèque, quittances des 26 juin et 17 novembre 1671, pour un total de 1 100 l., AN, H/2822 et H/2824, f. 57. ■ 123. Plusieurs occurrences dans l'inventaire après décès de la bibliothèque de Richelieu, où les menuiseries font également l'objet de la prise : « dix huit toises et demie de tablettes... avec une garniture par devant de drap et frange de soye verte » (BM, ms. 4270, f. 393v°) ; « Item dix neuf thoises et demie ou environ de tablettes... garnies de drap et franges de soye verte » (BM, ms. 4270, f. 1923). Les tablettes elles même pourraient avoir été peintes en vert, d'après un inventaire dressé en 1660 au moment de l'attribution des livres à la Sorbonne (« sept tablettes peintes en verd », BM, ms. 4218, f. 82). ■ 124. Les comptes documentent les paiements faits à la veuve Jenel, frangère, « pour frange par elle fournie pour la bibliothèque » (marché du 20 janvier 1672, quittances des 9 mars et 22 juillet 1672, pour la somme de 1 550 l.) ; à Adrien Vattier, maître peaussier teinturier, pour fourniture de peaux de basane (marché du 18 janvier 1672, quittance du 9 mars 1672, pour la somme de 1 206 l.) ; à Dieudonné

Harot, marchand tapissier et cuir doré, pour « ouvrages de son mestier » (quittance du 9 mars 1672, pour 180 l.), à Gabriel Coustard et Claude de Berny, marchands drapiers, pour 176 aulnes et demi de « drap de valogne vert guay » (quittance du 24 mars 1672, pour 1 206 l.) ; à Jacques Regnault, maître tapissier, « tant pour son travail que fourniture de cloud doré » (quittance du 28 juin 1672, pour 800 l.), AN, H/ 2822. ■ 125. Le 2 janvier, lors d'une visite conduite par François de La Poterie pour les membres du conseil de fondation, on constate que le pavillon de la bibliothèque « a esté trouvé entièrement achevé, les armoires posées et fermées et les livres rangz dans leur ordre et prest a estre placez ». Une nouvelle visite, le 10 mars, vérifie cette fois que « la bibliotecque estoit rangée comme elle devoit estre, que tous les livres estoient placéz et qu'il n'y avoit plus autre chose a desirer que quelques bureaux pour estudier », *Registre des délibérations du conseil de fondation du collège Mazarin*, 1673-1680, BIF, ms. 368, f. 3v° et f. 13. ■ 126. Article 24 : « la bibliotheque sera ouverte au public deux jours la semaine, le lundy & le jedy, depuis huit heures du matin, jusques à dix heures & demie, & depuis deux heures après-midy jusques à quatre en hyver, & jusques à cinq en été ». ■ 127. La première rentrée du collège s'est faite à l'automne 1688, et la bibliothèque ouvrit ses portes au public en avril 1689. ■ 128. AN, S/6499A.

descriptions antérieures à 1661, comme les élévations de Copenhague, sont muettes sur ce point, et jamais, dans les délibérations du conseil d'exécution testamentaire, la perspective de leur dépose ou de leur transfert ne se trouve évoquée. Dans la nouvelle Mazarine ces éléments sont mis en place au cours du premier semestre 1672 : les tablettes sont recouvertes de basane ; un bavolet de drap vert, orné d'un galon frangé, est fixé au chant des tablettes par des clous dorés¹²⁴. Rien ne subsiste aujourd'hui des éléments originels de tapisserie et de peausserie qui participaient du décor de la bibliothèque installée dans le collège. Ponctuellement entretenus et renouvelés au XVIII^e et au XIX^e siècles, comme en témoignent les archives comptables, ils ont été entièrement retirés en 1974, et remplacés.

C'est, forcément, une fois achevées ces ultimes interventions sur les tablettes que les livres purent être disposés dans la nouvelle Bibliothèque Mazarine, au terme d'un séjour temporaire de plus de quatre ans dans le collège. Précisément, les volumes ont été installés sur les tablettes au cours de l'hiver 1673, entre le 2 janvier et le 10 mars¹²⁵. On peut donc considérer que dès l'année 1673 la bibliothèque était disposée à fonctionner et à ouvrir au public ; cette ouverture attendra cependant le plein achèvement des bâtiments du collège et l'organisation de son fonctionnement. Le 22 octobre 1674 les exécuteurs testamentaires requièrent officiellement son agrégation à l'université de Paris, car « ledit college est maintenant en tel état qu'on y peut faire l'ouverture des classes, & commencer l'exercice des lettres auquel il est destiné » ; mais les lettres patentes portant règlement pour le collège ne sont publiées qu'au mois de mars 1688¹²⁶, et le contrat par lequel la Société de Sorbonne accepte sa direction est passé devant notaire le 14 avril de la même année¹²⁷. L'acte avait été précédé le 8 avril d'une visite générale dont le procès-verbal a été conservé, en compagnie de François d'Orbay, en charge depuis la mort de Le Vau de la conduite de tous les travaux, de Pierre-Jean Le Chapelier de Moron, grand maître du collège, et de Louis Picques, nouveau bibliothécaire tout récemment désigné : « ensuite somme descendus au premier estage et entrez dans la salle des globes de laquelle l'on communique dans la biblioteque laquelle salle des globes et biblioteque nous avons trouvé bien parquetée avec armoires, tablettes et colonnes de menuiserie et avons trouvé le tout en tres bon estat »¹²⁸.

LA PERSPECTIVE MAÎTRESSE

Le groupe est alors entré par la petite galerie du « L », à laquelle on accède par l'intermédiaire d'un « cabinet » dont la vocation a changé au fil du temps (salle des globes en 1688, c'est aujourd'hui l'« atrium » et salle des fichiers). Cette configuration en L a suscité dès l'époque de Le Vau des interrogations relatives au schéma de circulation et à la manière dont le décor de la bibliothèque devait être appréhendé : en un mot, convenait-il de pénétrer dans la bibliothèque par la petite galerie, accessible depuis la première cour, ou par la grande, accessible depuis l'escalier du collège ? Ces questions ne se posaient pas dans la galerie de la rue de Richelieu, parfaitement rectiligne et ménageant un effet identique par quelque côté qu'on y entrât. En mai 1668, alors que le transport des menuiseries venait de commencer, les représentants de la Sorbonne qui suivaient le projet s'interrogèrent sur l'accessibilité de la bibliothèque et souhaitèrent que son entrée fût dissociée de celle du collège, « par ce qu'estant une bibliotecque publique cela feroit du desordre dans la cour des escoliers, surquoy monsieur



Le Vau a dict qu'il y a deux montées pour monter a la biblioteque l'une dans le college et l'autre dans la 1^{re} cour qui n'est point dans le college¹²⁹ ». Le débat reprit au cours des années 1690, vraisemblablement en 1694¹³⁰, et provoqua les premières divergences entre le collège et la bibliothèque. Le premier souhaitait fermer la porte de communication, au bout de la grande galerie, qui permettait de pénétrer du collège dans la bibliothèque, car elle se trouvait utilisée par les étudiants qui pouvaient passer de la seconde cour à la première et ainsi sortir sans autorisation de l'établissement ; il s'agissait dans le même temps de limiter la fréquentation de l'escalier commun au collège et à la bibliothèque, qui donnait également accès au « trésor » et aux « archives » du premier. Le parti opposé avançait des arguments liés à l'architecture et au décor, imposant le maintien de l'accès principal par le fond de la grande galerie :

Il parroist par la seule inspection du vaisseau de la biblioteque que la veritable porte de celui-ci et la plus majestueuse est celle du bout, d'où l'ont veoit d'abord la biblioteque dans toute sa longueur, et où la vue part de la partie la plus obscure pour se terminer à la plus éclairée, et non par une porte de coté, où la biblioteque ne paroist avoir aucune longueur, où les vouûtes ne sont pas également exhaussées, et d'où etant antré, la biblioteque qui paroist en retour est si obscur dans le fond qu'a peine y peut on decouvrir les objets¹³¹.

Non seulement l'accès par la petite galerie serait contraire au respect de cette perspective idéale, mais il contreviendrait à la vocation du petit cabinet par lequel on serait alors obligé de passer :

On a destiné ce lieu pour estre fermé quand la biblioteque seroit ouverte, pour y resserer des livres qu'on a jugé ne devoir pas estre meslez et confondus avec les autres, d'où l'on a tout sujet de croire que ce cabinet a esté fait pour y mettre les livres pretieux, les manuscrits et les livres heretiques et deffendus, et peut etre aussy pour y recevoir les personnes de considération et de distinction qui viennent quelque fois a la biblioteque, lesquelles le bibliotecaire jugeroit a propos de distinguer en ne les laissant pas indifferemment avec tout le monde, ainsy qu'il se pratique dans les biblioteques bien reglées, quand elles sont publiques et que tout le monde a droit d'y venir, d'où il s'ensuit que ce cabinet n'est pas propre pour en faire un passage public ou personne ne s'arreste, ou assurément des livres de consequence seroient les plus exposés, etant les plus ecartés et moins en vue des personnes preposées a leur conservation¹³².

■ 129. AN, MM/462, f. 293v° (délibération du 20 mai 1668). ■ 130. Archives de la BM 1(2) : « Les Raisons de la maison de Sorbonne pour confirmer la décision faite par les inspecteurs du collège Mazarin avec le grand maître pour changer l'entrée de la bibliothèque » [1694 ?].

■ 131. *Ibid.* L'extrémité sud de la grande galerie n'est alors éclairée que par les croisées donnant à l'est, car les 3 croisées donnant sur la cour principale du collège, à l'ouest, n'ont pas encore été ouvertes. ■ 132. *Ibid.* ■ 133. Gomont, avec les docteurs de Sorbonne, regrettait alors que l'on « descende » dans la bibliothèque depuis le collège (en effet, la différence de niveau, à étage équivalent, entre le pavillon de la bibliothèque et le pavillon central, a nécessité la mise en place de trois degrés), et demandait à ce que l'architecte abaisse le plancher de la chambre qui précédait la bibliothèque du côté du collège. Le Vau répondit que l'entrée par la première cour [*i.e.* via le cabinet et la petite galerie] était, lui, de plain pied avec la bibliothèque, et que la vision de ce « grand perron », au bout de la galerie, « ne sera pas desagréable », AN, MM/462, f. 294 (délibération du 20 mai 1668). ■ 134. Dépense en faveur de Jacques Regnault, marchand tapissier « pour le loyer de tapisseries et toiles pour couvrir les livres de lad. bibliothèque pendant que

l'on a travaillé en icelle aux reparations qui estoient à faire », AN, H/2823, année 1682, dépenses. Une malfaçon de la charpente et des faiblesses de maçonnerie avaient été constatées dès septembre 1678 (*Registre des délibérations du conseil de fondation du collège Mazarin*, 1673-1680, BIF, ms. 368, f. 220-221), et plus précisément diagnostiquées le 20 janvier 1679 lors d'une visite à laquelle participait François d'Orbay, AN, H/2845. Les réparations furent sans doute insuffisantes, et seules les transformations de 1739-1741 permettront de sécuriser durablement le bâtiment. ■ 135. AN, MM/464, f. 5 et suiv. ■ 136. « pour donner un plus grand jour il seroit a propos d'ouvrir les trois croisées fermées qui sont du côté de l'appartement de M. le bibliotecaire », *ibid.* ■ 137. Un plan conservé aux Archives nationale (M/176, n° 13) montre par des ajouts au crayon de carbone le projet d'implantation des deux escaliers d'accès au couloir haut, l'un dans la petite galerie, à droite de la porte en entrant, et l'autre au fond de la grande, « attenant l'appartement de M. le bibliotecaire » (AN, MM/464, f. 5v°). ■ 138. AN, N/III/Seine/710/5. Dessin retrouvé et reproduit par André Masson, « Mazarin et l'architecture des bibliothèques au XVII^e siècle », art. cit., 1961, p. 358.



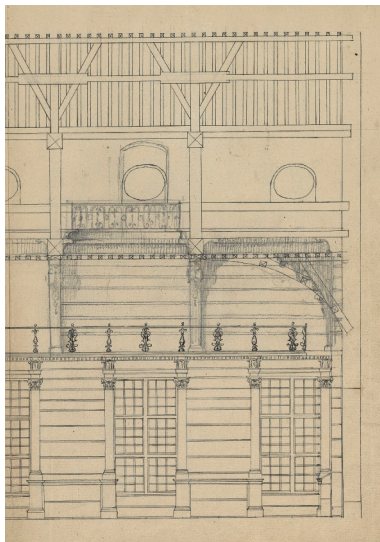
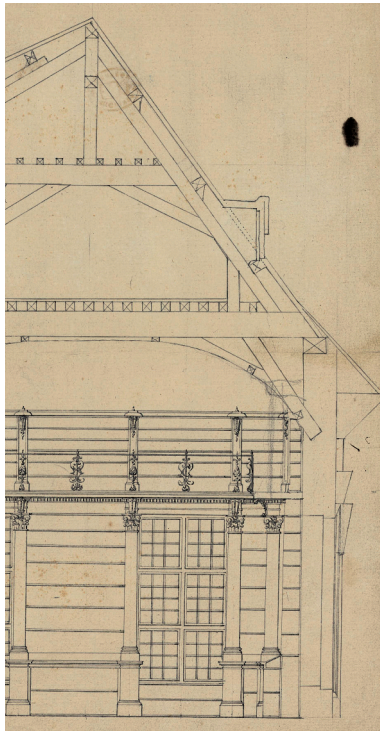
Cette perspective idéale ne saurait cependant être attribuée au dessein de l'architecte, comme le supposent alors ses défenseurs. Un échange de 1668 que le registre de délibérations du conseil de fondation a conservé nous assure que Le Vau était indifférent à cette problématique, et ne voyait lui-même aucun inconvénient à ménager l'accès à la bibliothèque par le cabinet et la petite galerie ¹³³.

LES INTERVENTIONS SUR LE DÉCOR DE 1739-1741 ET 1968-1974

Les modifications qui furent apportées depuis la fin du xvii^e siècle aux deux galeries de la bibliothèque ont peu affecté son décor, et pour certaines du reste correspondent à une intention de restitution. Des travaux de réparation de la voûte furent conduits en 1682 ¹³⁴, après quoi la principale intervention date des années 1739-1741. Elle correspondait à une triple nécessité d'urgence, de confort, et d'extension des capacités de conservation. En mai 1739 le bibliothécaire, Pierre Desmarais, faisait état de la nécessité de « réparer le plafond de la bibliothèque qui menace ruine ; de donner du jour a lad. bibliotheque en certains endroits et de trouver les moyens de placer les livres actuellement existants et qui existeront dans la suite ¹³⁵ ». Le 22 juin Gouffé, maçon du collège, proposa de refaire le plafond en profitant de cette restauration pour créer un étage en attique au-dessus de l'entablement des colonnes, qui accueillerait un nouveau régime de tablettes susceptible d'étendre les capacités de la salle. De fait si Le Vau avait réemployé la balustrade ornée de la rue de Richelieu, celle-ci n'avait dans la bibliothèque du collège qu'une fonction décorative : contrairement au parti originel de la bibliothèque du cardinal, le départ de la voûte juste au dessus de l'imposte avait exclu toute implantation d'une galerie haute.

La faiblesse de l'éclairage au fond de la grande galerie avait plusieurs fois été relevée depuis 1668, comme on l'a vu. Il apparaît en effet que les trois croisées de la grande galerie donnant à l'ouest, sur la première cour, dont les ouvertures dans la maçonnerie sont bien visibles sur les plans de Le Vau [ill. 10], avaient été conçues comme de fausses fenêtres, et occultées. Le principe fixé par Naudé et mis en œuvre rue de Richelieu, avait donc été jusqu'alors respecté, ce que la connaissance du bâtiment actuel ne révélait pas ¹³⁶. Les transformations, conduites entre 1739 et 1741, ont consisté à ouvrir ces trois fenêtres, à transformer la voûte en plafond, et à ajouter une galerie supérieure, ce qui imposa de créer deux escaliers ¹³⁷, d'établir un plancher de circulation au-dessus de l'entablement des colonnes et de modifier la balustrade (surhaussée par l'adjonction d'une main courante et complétée de ferronneries ouvragées autour d'un motif en forme d'étoile).

Parmi les plans et relevés du collège Mazarin retrouvés aux Archives nationales, notre attention a été attirée par des dessins qui laissent penser que deux partis ont été successivement envisagés. Trois élévations ont été conservées, qui documentent la préparation des travaux de 1739-1741. La première, seule signalée jusqu'ici, est un relevé de l'existant, qui montre l'extrémité nord de la grande galerie ; on y vérifie le fait que la voûte en anse de panier de Le Vau, partant de l'imposte, ne ménageait aucun espace de stockage au dessus des colonnes ¹³⁸. Les deux autres, conservées séparément aux Archives nationales, montrent l'une une coupe transversale de la petite galerie dans sa partie ouest, l'autre une coupe longitudinale intégrale de la grande galerie



11 a-b. Les transformations de 1739-1741. Deux options : surélévation de la voûte ou remplacement par un plafond (Archives nationales).

[ill. 11 a, b]¹³⁹. La première est une proposition de plafond voûté sous comble, qui maintient le parti de Le Vau, mais dont la surélévation aurait permis d'établir trois à quatre étages de tablettes au-dessus de l'entablement. La seconde représente la situation originelle, sur laquelle une esquisse au crayon de carbone montre comment le remplacement de la voûte par un plafond plat permettra de doubler la capacité du nouvel étage en portant le nombre de tablettes à sept ou huit (sept dans le parti réalisé). Cette hésitation initiale entre un surhaussement de la voûte et son remplacement par un plafond suspendu fut tranchée en faveur de la seconde proposition.

Les devis avaient été présentés au début du mois de septembre 1739 et les travaux exécutés dans la foulée. Dans les archives comptables du collège des Quatre-Nations, un chapitre spécifique est consacré à ces « ouvrages extraordinaires »¹⁴⁰. Les travaux ont de fait nécessité une dépense totale légèrement supérieure à 40 000 livres, ce qui représentait près de trente fois le budget annuellement alloué à la bibliothèque pour son fonctionnement. Hormis la modification de la voûte, un nouvel éclairage lié à l'ouverture des trois croisées occidentales et le surhaussement du balustre de ferronnerie, l'intervention qui marqua le plus ostensiblement le décor fut l'extension des menuiseries en partie haute. Elles accueillirent un décor de pilastres, réalisé par l'un des frères Slodtz. Franklin avait lu « Sloods » dans les archives du collège, et Pierre Gasnault a évoqué sans plus de précision « le sculpteur ornemaniste Slodtz¹⁴¹ ». Il ne s'agit assurément pas de Michel-Ange (1705-1764), cadet des trois frères et le plus brillant : pensionnaire à l'Académie de France à Rome en 1728, il ne rentrera à Paris qu'en 1747. L'aîné, Sébastien (1695-1754), dont la postérité n'a pas conservé le nom, est un candidat plus

■ 139. AN, M/176-56 et M/176-12. Les deux dessins sont exécutés sur le même papier, dont l'usage est attesté dans le royaume à partir de 1734 (filigrane au motif de cœur et au nom du papetier, Chabrier, localisé à Riom, cf. R. Gaudriault, *Filigraanes et autres caractéristiques du papier fabriqué en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, CNRS, 1995, p. 185).

■ 140. AN, H/2832. ■ 141. A. Franklin, *Histoire de la bibliothèque Mazarine...*, ouvr. cit., p. 222 ; P. Gasnault, « Collège des Quatre-Nations... », art. cit., 2002, p. 88. ■ 142. Quittance du 10 septembre 1740, AN, H/2832. La Mazarine ne figure pas dans le catalogue de l'œuvre des Slodtz dressé par François Souchal, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, De Boccard, 1967, p. 613, 617-618.

■ 143. Marché passé le 4 août 1740, quittance du 4 octobre. AN, H/2832. Guinard n'est pas identifié par Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, Paris, Champion, 1910-1911. ■ 144. 29 500 clous ont été dorés, ce qui correspond à la fixation des passementeries de l'ensemble des deux galeries ; un tapisier est par ailleurs intervenu en 1740 et 1741 pour un total de 1 123 livres, AN, H/2832. Tous ces éléments (clous, franges et bavolets de drap vert), implantés en 1672, rétablis, restaurés, ou partiellement restitués en 1740-1741, ont disparu à la faveur de la campagne de restauration de 1968-1974. ■ 145. Le 4 mai 1740, le menuisier Jacques Delcourt s'engage à déposer tout le parquet de la bibliothèque et de l'antichambre, reposer les lambourdes de niveau et le parquet neuf, fournir les clous ; le grand maître du collège fournit de son côté « les feuilles de parquet », AN, H/2845. ■ 146. P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs...*, ouvr. cit., 1999, p. 333. ■ 147. Une lettre du directeur de la bibliothèque Jacques Renoult à l'architecte du Palais de l'Institut signalait le 4 octobre 1957 l'urgence de procéder à quelques réparations au

parquet avant une réfection générale ; une lettre du Directeur général des bibliothèques de France au Directeur général de l'Architecture, le 26 juin 1961, relayait une lettre de Renoult en signalant l'aggravation de l'état du plafond de la salle. Les travaux, pour lesquels des crédits ont été ouverts dès 1966, furent précédés en décembre 1968 de l'aménagement d'une salle de lecture provisoire à l'extérieur du bâtiment, et du déplacement en interne, achevé le 3 janvier 1969, des 40 000 volumes manuscrits et imprimés alors conservés dans les armoires des deux galeries. Archives de la BM, inventaire en cours. ■ 148. L'exigence de vraisemblance était grand, car nous avons retrouvé un devis de mars 1972 qui proposait de réaliser le dos des faux livres en maroquin, veau et parchemin ; la peinture en trompe-l'œil fut finalement préférée, Archives de la BM, inventaire en cours. ■ 149. Rien ne fut conservé de l'équipement antérieur, qui datait de 1672 et avait été partiellement renouvelé en 1740-1741. Un rapport du 15 juin 1970 présenté par l'architecte en chef qui conduisait les travaux de restauration, Jean-Louis Humbaire, déclarait hors d'usage la basane collée qui recouvrait les tablettes, comme les bavolets de drap vert bordés de passementeries et cloutés de cuivre. La commande de tapisserie-passementerie du 26 avril 1974 comprenait 300 m de feutre, 1 200 m de galon de laine, 1 050 m de frange de laine de 45 mm, et 30 000 clous dorés. ■ 150. Le rapport de l'architecte de juin 1970 laisse entendre que les panneaux grillagés qui figurent sur les dessins de Copenhague ne correspondaient pas à ceux alors en place, moins hauts, lesquels auraient remplacé les grillages primitifs à une date indéterminée. Quoiqu'il en soit la décision de ne pas les réinstaller fut prise avant le 21 mai 1973, date de la demande de crédit pour la fabrication des barres de protection encore en place aujourd'hui.

vraisemblable. Sculpteur sur bois, pierre et marbre, en association avec son frère Paul-Ambroise (1702-1758), il a notamment travaillé pour les Menus Plaisirs du roi, donnant en 1730 un cadre en bois pour la *Chasse de Louis XV* peinte par Oudry (qui décorait la chambre du Roi dans le pavillon royal de Marly), exécuté plusieurs décors de théâtre et livré à partir de 1737 les éléments de menuiserie du chœur de Chaalis, aujourd'hui partiellement remontés dans l'église de Baron (Oise) : on y retrouve des pilastres dont le décor vertical est constitué d'une chute d'éléments végétaux accrochés à une palmette, motif également retenu pour les pilastres de la galerie haute de la Mazarine¹⁴².

Mais d'autres interventions liées à ces importants travaux eurent des conséquences moins visibles, que seules documentent les archives, puisque le souci d'intervenir à l'identique a guidé l'essentiel des opérations. Un certain Guinard, également sculpteur, se vit confier en août 1740 le « retablissement et ajustement des 53 pilastres [*sic* pour 54 colonnes] » et le soin de « rétabli[r] l'ancienne sculpture des chapiteaux¹⁴³ ». L'opération ne fut pas anodine ; les seules dépose et remise en place de ces éléments principaux du décor originel ont représenté près du double de la prestation qui fut payée à Slodtz (700 livres contre 384). L'intervention sur les chapiteaux, achevée avant février 1741, explique les nombreuses variations qu'une observation fine des profils de volutes et de feuilles d'acanthe permet aujourd'hui de constater, et nous laisse entendre que l'état du remarquable ordre composite qui décore la Mazarine date autant des années 1647-1648 que des restaurations pratiquées au XVIII^e siècle. Pour le reste, on suppose que les éléments tapisseries qui ornaient et protégeaient les tablettes ont été déposés puis rétablis¹⁴⁴. On sait, enfin, que l'ensemble du parquet a été renouvelé¹⁴⁵.

Nous n'évoquerons pas ici les transformations, d'importance, que connurent depuis la fin du XVIII^e siècle les autres parties de la bibliothèque (atrium, escalier, combles, espaces de conservation). Les deux galeries en L furent complétées d'éléments mobilier au début du XIX^e siècle, notamment d'imposants lustres de bronze, ainsi que d'une collection de bustes antiques et modernes (dont deux avaient figuré dans les collections du palais Mazarin avant 1664)¹⁴⁶. La plupart d'entre eux prirent alors place, sur des socles de marbre, au devant de chacune des 54 colonnes, chargeant quelque peu la perspective conçue en 1647-1648, et respectée jusqu'alors.

Enfin, l'ample programme de restauration de la salle de lecture et de restructuration des espaces internes, entrepris entre 1968 et 1974 mais préparé depuis les années 1950¹⁴⁷, introduisit dans les deux galeries les modifications suivantes :

- création ou réaménagement des passages à usage interne entre les magasins et les galeries, trois au niveau de la salle de lecture, deux sur le balcon, tous dissimulés par des portes décorées de dos de livres factices, à la hauteur des tablettes correspondantes¹⁴⁸ ;
- renouvellement complet de la tapisserie-passementerie et de la couverture des tablettes. La basane qui recouvrait les tablettes fut alors remplacée par du feutre¹⁴⁹ ;
- suppression des « portillons grillés », qui avaient été placés au devant des armoires du palais Mazarin entre 1662 et 1664, et transférés en 1668¹⁵⁰ ;
- remplacement intégral du parquet de « Versailles », après constat de l'impossibilité d'en conserver certaines sections.



À QUOI LE DÉCOR DE LA MAZARINE A-T-IL ÉCHAPPÉ

La salle de lecture de la Bibliothèque Mazarine doit son décor à l'ensemble des intervenants qui depuis 1646 l'ont conçu et mis en œuvre, ou ont contribué par la suite à ses transferts, réajustement et préservation. Cette galerie de portraits, qui comprend architectes, artisans, exécuteurs testamentaires et bibliothécaires, comporte bien quelques figures anonymes ou non confirmées, comme l'auteur véritable du dessin des colonnes, chapiteaux et boiseries sculptées. Mais le réexamen de cette histoire révèle finalement que la transmission du décor qui fait la singularité de la Mazarine aujourd'hui, n'est pas toujours allée de soi. Depuis le ^{xvii}^e siècle, la conservation de ce cadre originel a été menacée, par les contraintes architecturales, les accidents politiques, les nécessités bibliothéconomiques, les ambitions de renouvellement, et, à partir du ^{xx}^e siècle, paradoxalement, par les intentions « patrimoniales ».

1652. *La Fronde*

En janvier et février 1652, on le sait, les livres et manuscrits de la première bibliothèque parisienne de Mazarin, quelle que fût leur localisation (grande galerie et ses annexes et anciennes salles du palais de Chevre-Tubeuf) furent dispersés en vente publique. Il faillit en être de même du décor, soit que le Parlement ou les Princes y aient vu la possibilité d'accroître ainsi les revenus de la vente, soit que des convoitises particulières aient été formulées parmi les acquéreurs. C'est ce que nous révèle une lettre de Naudé à Mazarin du 31 janvier : « ainsy toutte cette bibliothecque aura esté vendue un mois durant et paquet a paquet, sans que l'on ayt envoyé le moindre ordre de la cour pour l'empêcher, et comme ils se vantent maintenant de vendre les tablettes, les plafonds et statues, je croy qu'ils en viendront a bout si l'on n'y veut apporter quelque remède¹⁵¹ ».

1653. *Menace d'effondrement*

En 1653, pas même six ans après la livraison de la galerie, une expertise conduite par l'architecte Jacques Lemercier sur le comble de la bibliothèque conclut à un « péril imminent ». Louis Le Vau conduisit vraisemblablement les interventions de reprise qui s'imposaient sur la charpente¹⁵².

■ 151. Kathryn Willis Wolfe et Philip J. Wolfe, *Considérations politiques sur la Fronde...*, ouvr. cité, p. 117. ■ 152. Lettre de Colbert à Mazarin du 19 juillet 1653 (BnF, ms. Baluze 216, f. 231) ; le profil corrigé par Le Vau, daté du 22 juin 1654, conservé aux Archives nationales, Z/1j/277, a été retrouvé par A. Cojannot, « Le cardinal Mazarin et l'architecture française », *Mazarin, les lettres et les arts...*, 2006, p. 97 et p. 437, n. 14. ■ 153. AN, MM/461, f. 40. On notera que s'il est exact que le collège devait être agrégé à l'université de Paris, le testament de Mazarin avait laissé toute latitude en matière d'implantation à ses

exécuteurs : « l'establisement dudict college auquel la biblioteque est jointe et de l'academie sera faict soubz le bon plaisir du Roy en la ville citée ou université ou aux fauxbourgs de Paris et en mesme ou divers lieux le tout selon que les executeurs de la presente fondation cy apres nommés le trouveront plus a propos » (copie dans AN, MM/462, f. 4). La proposition de Bellinzani n'était donc pas irrecevable à l'aune des intentions du fondateur. ■ 154. AN, MM/461, f. 320^v-321 (délibération du 11 janvier 1666).





1662. *Le maintien rue de Richelieu*

Parmi les lieux proposés en 1661 et 1662 pour accueillir le collège des Quatre-Nations et la Bibliothèque Mazarine (bâtiments du collège du Cardinal-Lemoine, Jardin des Plantes, hôtel d'Orléans...), il en est un qui est resté inaperçu de tous les historiens. La suggestion consistait tout simplement à établir la fondation du cardinal dans le palais Mazarin. La Bibliothèque Mazarine serait ainsi restée dans la galerie conçue par Le Muet et Valperga pour la bibliothèque de Mazarin. L'idée fut avancée en juin 1662 par Francesco Bellinzani (1619-1684), discret conseiller du cardinal passé au service de Colbert, et qui était alors associé aux délibérations du conseil de fondation, avec le duc de Mazarin, Le Vau, Colbert et l'avocat Gomont. Elle apparaît furtivement au détour du compte rendu de la séance du 29 juin : « Monseigneur Belinzani a fait la proposition du Palais Mazarini pour y establir le college laquelle n'a pas esté recüe a cause de la situation dudit palais hors de l'Université¹⁵³ ». On ne sait pas si le duc de Nevers, à qui la partie occidentale du palais était attribuée depuis le partage de juillet 1661, fut informé de cette hypothèse rapidement écartée. Les conséquences de ce choix sur l'histoire non seulement de la Mazarine mais de la Bibliothèque nationale auraient été considérables.

217

1666. *De l'inconvénient des colonnes*

Au mois de janvier 1666, alors que le conseil d'exécution de la fondation commençait à se préoccuper du transport des livres et de la menuiserie, le sort des colonnes fut remis en question. Le contenu des échanges qui nous ont été conservés témoigne bien du caractère singulier de cet élément, qui frappait les visiteurs par sa monumentalité. Comme on l'a dit, il ne s'agissait pas dans la galerie de la rue de Richelieu d'un simple élément ornant le chant vertical des armoires, mais d'un régime à l'apparence architectonique, au caractère imposant. Citons le verbatim de cette séance. L'avocat Gomont rappelle que

son eminence n'avoit pas seulement donné les livres de sa biblioteque mais la menuiserie pour celle du college laquelle à la verité estoit magnifique et ornée d'un bout à l'autre d'un tres bel ordre de colonnes et de pillastres [il s'agit des pilastres de bois de la galerie haute, visibles sur le dessin de Copenhague, et non conservés dans le transfert] à la corinthienne, mais que les colonnes ne sembloient pas propres ny convenables a la disposition d'une biblioteque qui veult qu'en entrant par un bout on puisse decouvrir des livres de par & d'autre sans empeschemens, & que les colonnes & pillastres pour leur saillie font un effect tout contraire par ce qu'elles cachent tellement les livres en entrant qu'on ne peut presque voir que ceux qui sont a l'endroit ou on est, qu'il estimoit qu'il seroit beaucoup mieux de n'en point mettre du tout en la biblioteque du college, et ce servir d'icelles-là pour orner les salles des arts & autres lieux ou elles pouvoient servir¹⁵⁴.

Quelques jours plus tard, le 20 janvier, Gomont réitère ses réserves :

Monsieur de Gomont a faict remarquer d'abord et dès l'entrée du lieu a cette compagnie la beauté et l'ornemen que donne la disposition de ce grand nombre de colonnes de menuiserie



qu'il y a dans tout le pourtour de cette magnifique bibliothèque, mais d'ailleurs aussi les mauvais effets qu'elles faisoient par leurs saillies et avancées qui outre qu'elles diminuent notablement de la longueur du lieu elles ostoient encore à la vue le moyen de voir plainement & sans interruption les deux costés de la bibliothèque à la suite des guichets ou sont les livres qui en decorent les facades, la Compagnie est demeurée d'accord que les colonnes ne convenoient pas au lieu ou elles estoient et que comme les livres sont les plus beaux ornemens des bibliothèques il faut aussi que rien ne fasse obstacle pour les veoir et les decouvrir de l'entrée d'un bout à l'autre, ensuite de cela on a mis en question de scavoir si le colidor qui regne au hault de cette bibliothèque en tout son pourtout y estoit utile, et propre en quelque chose, la Compagnie a jugé que non, mais il y avoit du danger de s'en servir¹⁵⁵.

On regrette que Le Vau, qui ce jour-là a du se rendre à Versailles, n'ait pu participer au débat et nous laisser le point de vue qui était le sien. Si fort heureusement la position de Gomont, partisan de l'économie – il est responsable de la bonne exécution budgétaire de la fondation –, n'a pas été retenue, ses arguments ne sont pas si éloignés des principes qui ont prévalu pour la conception de la bibliothèque de Mazarin : sobriété, disposition fonctionnelle, espace continu et unifié sous le regard du visiteur, mise en valeur de la masse des livres. Il eut en revanche gain de cause (au moins jusqu'en 1739) pour le « colidor », remplacé par un simple balustre établi sur l'entablement.

1668. *Les prétentions du duc de Nevers*

Nous avons noté l'impatience que Philippe Mancini manifestait depuis février 1667 à prendre effectivement possession de l'ensemble des bâtiments qui lui revenaient d'après le partage de 1661. En mai 1668 cependant, il effectua un revirement surprenant : alors que la bibliothèque avait été vidée de ses livres, que les tablettes de l'attique avaient été entièrement démontées et que le menuisier entreprenait de démonter celles de la partie basse, le duc fit interrompre les travaux et proposa d'acquérir toute la menuiserie encore en place pour la somme de 3 000 livres. On ignore l'intention qui était la sienne, car il ne possédait pas de bibliothèque personnelle qui exigeât un tel cadre. Mais la *doxa* du conseil de la fondation était fixée depuis 1666, et on arrêta que « pour estre les intentions de feu S E les tablettes qui estoient au palais Mazarin dans lesquelles estoient les livres de la bibliotecque, seront transportées et placées en la bibliotecque du college Mazarin en la mesme manière qu'elles estoient au palais Mazarin, eu esgard a la convenance du lieu¹⁵⁶ ». On observera que, si le conseil de la fondation, par fidélité à la mémoire de Mazarin, a refusé l'offre du Nivernais, la même année il cédait à la Bibliothèque du Roi une partie de la collection des livres du cardinal, comprenant tous ses manuscrits¹⁵⁷.

■ 155. *Ibid.*, f. 322v^o-323. ■ 156. AN, MM/462, f. 293 (délibération du 20 mai 1668). ■ 157. Requête formulée par Colbert le 20 décembre 1667, entérinée par un arrêt du conseil du Roi le 12 janvier 1668. ■ 158. *Les Premiers Travaux de la commission des monuments historiques, 1837-1848 : Procès-verbaux et relevés d'architectes*, éd. Françoise Bercé, Paris, Picard, 1979, p. 96, 99-100. ■ 159. Registre des délibérations du conseil de conservation de la Bibliothèque Mazarine (1850-1909), p. 79 (séance

du 6 juin 1860). Archives de la BM, inventaire en cours. ■ 160. Le projet ressurgit plusieurs fois, et ne paraît définitivement abandonné qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, J.-P. Babelon, *Le Palais de l'Institut...*, ouvr. cité, p. 97-101. ■ 161. La taille attendue du fichier n'autorise cependant pas à penser que tous les entrecolonnements aient été concernés. Archives de la BM, inventaire en cours.



1840, 1853-1860. Abattre ou amputer le pavillon de la Bibliothèque Mazarine

À plusieurs reprises des projets urbanistiques de l'État ou de la ville de Paris ont menacé le pavillon de la Bibliothèque Mazarine, voire l'ensemble des bâtiments du collège Mazarin, affectés à l'Institut de France depuis 1805. En 1840, le Préfet de la Seine et le conseil municipal, afin d'élargir les voies de circulation, envisagèrent de reculer la façade sur le quai en supprimant la première arcade, ce qui aurait imposé un nouveau déménagement de la bibliothèque¹⁵⁸.

219

Sous le Second Empire, d'après le schéma général de planification des axes de circulation parisiens défini par le baron Haussmann en 1853, un boulevard continu devait relier la gare Montparnasse à la gare du Nord, qui aurait traversé la Seine sur un pont établi au sud de l'île de la Cité. Le premier segment – la rue de Rennes, dont le percement est achevé en 1870 – devait être prolongé au-delà du boulevard Saint-Germain, et rejoindre le quai en traversant le Palais de l'Institut. Différents tracés ont été successivement envisagés, dont l'un, discuté au début de l'année 1860, supposait la démolition de l'essentiel de la façade édifiée par Le Vau face au Louvre, pavillon de la bibliothèque compris. Le projet inquiète alors aussi bien l'Institut de France que le personnel de la Bibliothèque Mazarine. Il semble que la décision de préserver les pavillons – celui de la bibliothèque et son pendant, celui « des arts » – ait été prise par l'Empereur suite à une visite du palais effectuée le 8 mai 1860¹⁵⁹. En effet, les différents partis ultérieurement proposés préservent la bibliothèque : la rue de Rennes prolongée vers le Nord, quel qu'eût été le détail de son tracé, aurait certes coupé le palais, mais à l'angle sud-est de l'aile de la bibliothèque¹⁶⁰.

1954. Supprimer les pupitres ?

En août 1954, le directeur de la bibliothèque, Jacques Renoult, envisagea de transformer la partie basse des menuiseries des deux galeries, en retirant les livres, en supprimant les pupitres intégrés entre les colonnes et en aménageant sur le pourtour de la salle une rangée de tiroirs à fiches, qui aurait été malgré tout « assez bien étudiée pour ne pas déparer le décor¹⁶¹ ». Le projet est né de l'abandon du catalogue sur registres (affectant la forme du *codex*, ils étaient parfaitement compatibles avec les menuiseries de la salle), et de la croissance du fichier au format dit « international ». On observera que la dématérialisation en cours, étape successive dans l'évolution de la matérialité des catalogues, prémunit toute incidence du développement catalographique sur le décor de la bibliothèque.

1966-1972. Peindre les boiseries ?

La campagne de restauration des années 1968 à 1974 donna lieu à un vif débat sur le traitement à appliquer aux boiseries, qui apparaissaient alors plus sombres qu'elles ne sont aujourd'hui – la couleur « chocolat » est récurrente dans les rapports du temps. La question de leur couleur originelle fut incontestablement le point le plus délicat des travaux. Le débat fut porté sur la place publique, *Le Monde* du 21 février 1970 s'en faisant l'écho à l'occasion d'une visite du chantier par le ministre de l'Éducation nationale Olivier Guichard.



Les interrogations naquirent de la redécouverte des dessins de Copenhague, publiés en 1965 et accompagnés d'une description de la mise en couleur dont ils avaient fait l'objet au xvii^e siècle, les rayonnages apparaissant gris clair, les colonnes blanches et dorées, le balustre et les cadres de serrurerie dorés, et les grilles brunes¹⁶². Orientées cette fois par un souci de fidélité au parti originel, imposé non pas tant par une révérence au fondateur, que par les principes de restauration et de restitution patrimoniales, elles furent formulées dès 1966, au moment où se préparait le volet « restauration » du chantier. Sollicité par Renoult, André Masson, historien du décor des bibliothèques, s'était appuyé sans hésitation sur les examens de Knud Bøgh, et avait préconisé une mise en peinture conforme à ce que les dessins de Copenhague laissaient supposer de l'apparence des boiseries dans le palais Mazarin¹⁶³. En 1969, l'avancement du chantier exigeait qu'une décision soit prise. Dubitatif, l'architecte en chef des bâtiments civils et nationaux en charge de l'Institut, André Gutton, confia au laboratoire du Louvre l'analyse de prélèvements. Connus en mai 1969, les résultats renforcèrent son scepticisme : parmi les différentes couches qui empâtaient alors uniformément le décor, au-dessus d'un premier enduit directement posé sur le chêne et de la couleur du bois naturel, seule une couche au carbonate de calcium, d'apparence blanche, fut repérée, mais qui était vraisemblablement destinée à recevoir les couches supérieures. Une réunion du 23 janvier 1970 vit le débat se cristalliser autour de deux propositions contradictoires : le directeur de la bibliothèque et la direction des bibliothèques, appuyés sur les dessins de Copenhague et l'avis de Masson¹⁶⁴, préconisaient une mise en peinture, tandis que Gutton recommandait un décapage et une restitution du bois naturel, qui serait par la suite très légèrement teinté. On s'en remit à l'avis de la Commission supérieure des Monuments historiques ; réunie un mois plus tard, le 23 février, elle opta pour une mise en peinture blanc et or afin de restituer ce qu'on estimait être le « décor d'origine ». Cependant, une fois la décision arrêtée et les décapages préalables entrepris, Jean-Louis Humbaire, l'architecte en chef qui venait de remplacer Gutton, signala que nulle part on n'avait trouvé trace de peinture blanche. On fit en 1971 une maquette d'une travée de la salle de lecture ; on reprit l'examen des dessins de Copenhague ; Maurice Piquard, qui venait de remplacer Renoult à la direction de la bibliothèque, envisagea de se rendre à la Kongelige Bibliotek, mais on fit finalement faire aux dessins originaux le voyage de Paris, où ils furent examinés au début de l'année 1972. La commission supérieure des Monuments historiques se réunit à nouveau le 31 janvier 1972, sur place. La valeur documentaire des dessins de Copenhague fut pour la première fois relativisée : on attira l'attention sur le fait qu'il s'agissait de dessins d'architecte, indifférents au décor comme à l'aménagement, susceptibles de convoquer la couleur pour souligner la courbe d'une voûte ou la profondeur d'un relief. De nouveaux sondages, qui révélèrent la présence par endroits de cinq à neuf couches de

■ 162. K. Bøgh, « Kardinal Mazarin og Frederik III's Bibliotekssal... », art. cit., 1965. ■ 163. Lettre à Renoult du 23 septembre 1966, Archives de la BM. ■ 164. Masson achevait alors son ouvrage sur le *Décor des bibliothèques*, publié en 1972, dans lequel il soutiendra, s'appuyant sur les seuls dessins de Copenhague, que les boiseries de la Mazarine étaient peintes : « il régnait donc une harmonie de teintes claires rehaussées d'or analogue à celle qui fait aujourd'hui le charme de la bibliothèque d'Admont, en Autriche, par exemple, et cette découverte arrive à point au moment où l'État engage des crédits importants pour la restauration

de la Bibliothèque Mazarine », ouvr. cité, p. 99. L'insistance de Masson s'explique par l'âpreté des débats et le caractère emblématique du chantier. ■ 165. Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture en France*, tome 2 : *Le règne de Louis XIV*, Paris, 1948, p. 358. ■ 166. Le projet a fait l'objet d'une esquisse au 1/100^e, conservée par les héritiers de Georges Mathieu, et reproduite dans *Mathieu : 50 ans de création*, Paris, Hervas, 2003, p. 182. Je remercie Lydia Harambourg ne m'avoir mis sur la piste de ce document.



peinture foncée et de vernis, confirmèrent l'absence de peinture claire et d'or sur l'ensemble du décor sculpté. Si les boiseries de la rue de Richelieu avaient été peintes en blanc et or, des traces en auraient forcément été retrouvées, même à supposer que le décor ait subi, en 1668 ou en 1739-1741, un décapage que les sources du reste ne documentent pas. La restauration de 1968-1974 confirma donc et, préserva, la couleur « au naturel » du décor de la Mazarine. Cette neutralité originelle servait l'intention de sobriété et de fonctionnalité du décor de la bibliothèque de Mazarin. De fait elle tranchait avec les standards de la décoration en France au milieu du xvii^e siècle : le grand historien de l'art Louis Hautecoeur l'avait dit, qui eut justement à se prononcer en 1972 en tant que membre de la Commission des Monuments historiques, les contemporains de Mazarin et Mazarin lui-même étaient habitués aux décors intérieurs où, par le recours à la peinture, tout était fiction : le bois devenait marbre, la peinture tapisserie et la tapisserie peinture, les grisailles imitaient le bas-reliefs et les camaïeux simulaient le bronze¹⁶⁵.

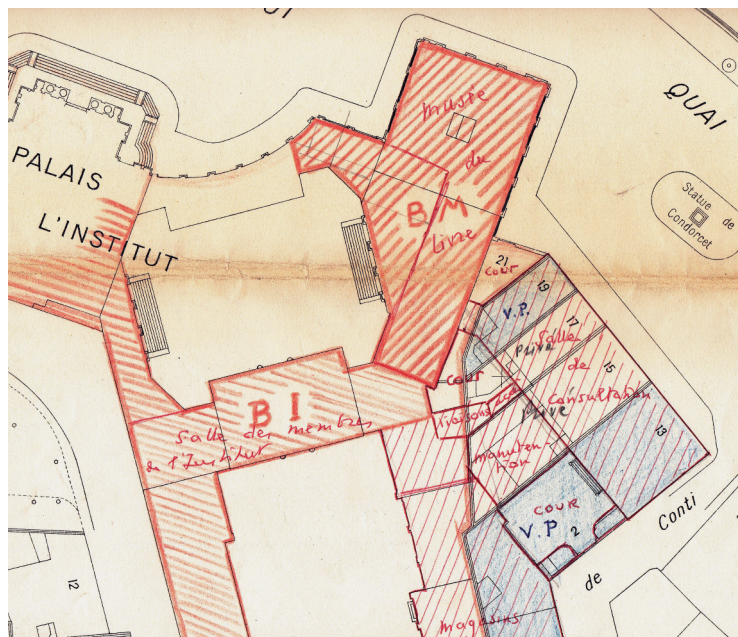
221

1968. Peindre le plafond ? Restituer une voûte ?

En 1968, une approche jusqu'au-boutiste de la restauration a sans doute influencé les personnalités qui programmaient les travaux pour que la perspective de restitution d'une voûte soit évoquée, qui aurait ainsi rétabli la situation antérieure à 1739, et rapproché la bibliothèque de la configuration qui était la sienne dans le palais Mazarin. Le directeur, Renoult, y était alors assez favorable, qui envisagea de supprimer l'essentiel des tablettes de la galerie haute, et de refouler 15 000 volumes, soit 417 m de rayonnage. Dans le même temps Jacques Rueff, chancelier de l'Institut, exprimait le désir de faire décorer le plafond de la Mazarine par le peintre Georges Mathieu (1921-2012), fondateur de l'abstraction lyrique. La Commission supérieure des Monuments historiques eut à se prononcer sur ces projets le 25 octobre 1968. Elle les écarta tous les deux : les échanges firent valoir que l'horizontalité d'un plafond peint serait écrasante, et que seule une voûte pourrait servir de support à un effet pictural ; mais celle-ci, en réduisant l'attique de quatre niveaux, imposerait une démolition des pilastres sculptés du xviii^e siècle, devenus partie intégrante du patrimoine décoratif de la Mazarine¹⁶⁶.

Transformer la bibliothèque en musée ?

Avant que les grands travaux des années 1968-1974 ne soient programmés dans le détail, un projet de restauration avait été esquissé, qui passait par l'abandon de la fonction bibliothécaire des galeries de la Mazarine. L'hypothèse à laquelle Jacques Renoult commença de songer peu de temps après son arrivée à la tête de la bibliothèque (1945), consistait à transférer l'essentiel des fonctions bibliothécaires et bibliothéconomiques (accueil des lecteurs, communication et consultation des collections, manutention, magasins) dans un nouveau bâtiment, implanté à l'est du palais de Le Vau, à la place d'un bâti existant encore privatif [ill. 12]. Plusieurs esquisses, tracées sur des plans du quartier après 1952, permettent de constater que dans ce schéma la salle historique de la Mazarine [ill. 13] aurait été tout entière dévolue à un « Musée du livre ».



12. Transformation de la Bibliothèque Mazarine projetée par Jacques Renoult, vers 1960.

Il semble que ce projet ait habité Renoult pendant l'essentiel de la durée de son administration, alors même qu'il préparait les chantiers que son successeur, Maurice Piquard, allait poursuivre à partir de 1970. Dans un rapport sur les travaux en cours adressé au chancelier Rueff le 3 janvier 1969, à quelques mois de la retraite, il écrit :

Un jour viendra où, par la force des choses, le Palais de l'Institut s'étendra sur les terrains qui le séparent de l'Hôtel des Monnaies. Sans détruire un paysage urbain qui vaut d'être respecté, derrière les façades des maisons, une opération de curetage comme il s'en pratique tant permettra d'édifier de grands blocs de magasins à livres et une salle de travail de plusieurs centaines de places. Cette nouvelle bibliothèque pourrait vivre sur les collections de la Mazarine et celles de la bibliothèque de l'Institut [...]. Quant à la noble galerie de la Bibliothèque Mazarine, *débarrassée* [sic] de ses fichiers, de ses tables, de ses chaises, convenablement équipée de vitrines, elle offrirait un cadre idéal au musée du livre qui n'existe pas encore à Paris¹⁶⁷.

Ce dessein, en retirant à la galerie sa fonction première, était sans doute censé servir la restitution et la mise en valeur du décor original, conformément à une certaine orthodoxie patrimoniale. Mais, paradoxalement, pour paraphraser Mersenne, il défaisait le projet *Mazarino Naudaeum*, qui interdisait de penser l'architecture et le décor du lieu sans sa fonction bibliothécaire. Il ôtait à la galerie la vocation particulière qui lui avait été conférée en 1646-1648, pour la rendre à la généralité d'un espace de déambulation, de représentation et de collection. Un espace certes ouvert, « voué au public » pour reprendre le mot de Naudé, que les pas comme la vue permettraient d'appréhender dans sa totalité, mais qui ne serait plus bibliothèque, seulement témoignage et représentation de bibliothèque.

■ 167. Archives de la BM, inventaire en cours. Nous soulignons.

Les transformations ou destructions auxquelles la galerie de la Mazarine a échappé depuis le xvii^e siècle, montrent *a contrario* que le décor des bibliothèques peut être plus vulnérable que les livres qu'il contient. Elles montrent aussi que tour à tour, parfois contradictoirement et souvent *in extremis*, l'ont préservée la révérence au fondateur, le souci d'économie, les principes « patrimoniaux », mais également le fonctionnement bibliothécaire.



13. Bibliothèque Mazarine
(cliché Guillaume De Smedt, 2013).



FIAMMETTA SABBA

I saloni librari Borrominiani fra architettura e decoro

Bibliotheca scripta e Bibliotheca picta si fondono in una osmosi, laddove l'una diventa lo stimolo per la comprensione dell'altra: gli scritti insegnano, informano e comunicano la parola, ma i dipinti, le ornamentazioni, l'architettura, la scultura con la ricerca di armonie e senso spaziale, ma anche con il simbolismo, l'imitazione ed il richiamo aumentano la capacità percettiva che non è solo quella sensoriale, ma è anche quella intellettuale ed etica, dove i *mores* siano espressi visivamente e contenuti verbalmente in un insieme ideale e materiale che si chiama appunto *bibliotheca*.

La serie dei saloni librari progettati da Francesco Borromini esprime da un lato la sintesi più alta di una concezione della "biblioteca" così complessa, dall'altro ne mostra con i suoi casi l'evoluzione.

BORROMINI, LA VITA¹

Francesco Castello nacque a Bissone, sul lago di Lugano, nel 1599; morì suicida colpendosi con la propria spada a Roma il 2 agosto 1667.² Ebbe secondo la sua volontà sepoltura nella tomba di Carlo Maderno, a S. Giovanni dei Fiorentini.

Verso il 1628 aveva mutato il suo vero cognome da Castello in Borromini, per alcuni dalla famiglia Borromeo dalle cui terre proveniva, per altri dalla parola *boromino* con la quale venivano chiamati gli abitanti cattolici del cantone italiano in Svizzera.

Venuto presto a Roma, fino ai trent'anni lavorò soltanto come scalpellino, e praticante, impegnato dal 1625 al 1632 nei cantieri di S. Pietro in Vaticano e di Palazzo Barberini, prima sotto la direzione di Carlo Maderno, suo conterraneo e parente, poi, morto costui, alle dipendenze di Gian Lorenzo Bernini. Passare dalla direzione del moderato e tradizionalista Maderno, a quella del giovane e audace, seppur rispettoso del classico, Bernini, fu per lui un'esperienza notevolmente formativa.

1. Sulla vita di Francesco Borromini, si veda la voce del 1930 firmata A. B. C. del Biografico della Enciclopedia Treccani, comprensiva di una fornita bibliografia. Per un inquadramento schematico della vita, della attività, degli incarichi, e delle maestranze cfr. *La "fabbrica" di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro*, a cura di Paola Degni, (Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per

i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici, "Bollettino d'arte". Volume speciale), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2007 (stampa 2008), p.95 tavola 40. ■ 2. Sono già in corso, in particolare a Roma, iniziative per celebrare i 350 anni dalla morte di Borromini < <http://www.fondazioneromamuseo.it/it/baroccoroma.html> >.



1. F. Borromini, *Opus architectonicum*. Roma, Sebastiano Giannini, 1725. Ritratto di Borromini.

La prima direzione architettonica giunse per Borromini nel 1634. Si trattò della chiesetta di S. Carlo alle Quattro Fontane, detta di “S. Carlino”. Nei primi anni dei lavori di S. Carlino l’artista curò anche alcune decorazioni per il palazzo Spada, dove eseguì la famosa galleria a colonne con sapiente illusione prospettica, e, verso il 1640, si occupò della trasformazione del palazzo Falconieri, del quale si ricorda la bella loggia. È probabile che, contemporaneamente, egli lavorasse anche all’ampliamento del palazzo Barberini all’Arco del Monte, residenza dei Barberini prima del pontificato di Maffeo salito al soglio pontificio come Urbano VIII, e del conseguente trasferimento della famiglia nel nuovo palazzo sul colle Quirinale.

Dal 1637 al 1650 Borromini fu impegnato nella maestosa costruzione del convento dei Filippini adiacente a S. Maria in Vallicella, con la facciata dall’originalissimo movimento, la sala dell’Oratorio che è una delle più eleganti di Roma, la scala, i chiostrii, la Torre dell’Orologio, e anche la biblioteca.

Con il pontificato d’Innocenzo X, iniziò poi per Borromini un periodo assai prolifico: dal 1646 al 1649 compì la trasformazione della basilica di S. Giovanni in Laterano, e dal 1653 al 1657 attese alla fabbrica, condotta a termine con l’ausilio di altri architetti, della chiesa di S. Agnese a Piazza Navona. La cupola di S. Agnese in Agone – cosiddetta dal greco ‘αγών’ ossia ‘gara’ per il fatto che al tempo di Roma antica vi si svolgevano gare di atletica, e leggendariamente anche battaglie navali – testimonia la aspirazione di Borromini al verticalismo, realizzata in seguito nella forma più originale ed estrema con la cupola di S. Ivo della Sapienza, che pure appartiene agli anni del pontificato d’Innocenzo X, e molto più tardi, con il campanile di S. Andrea delle Fratte.

Dal 1646 per un ventennio Borromini fu impegnato anche nella fabbrica del Collegio di Propaganda Fide, dove si esprime in modo più audace, libero e completo, manifestando quindi ormai una certa maturità artistica.³

■ 3. Cfr. *Ragguagli Borrominiani, mostra documentaria*, catalogo a cura di Marcello Del Piazzo, (Ministero dell’interno. “Pubblicazioni degli Archivi di Stato”, LXI), Roma, Archivio di Stato di Roma, 1980, pp.114-115; Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Wien, Anton Schroll, 1924, pp.158-159; Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini*, Milano, Electa, 1967, p.188. ■ 4. I disegni di quasi tutti i progetti diretti da Borromini sono conservati alla Albertina di Wien e possono essere reperiti nella banca dati: < <http://sammlungenonline.albertina.at/> > e nella pubblicazione *Borromini, architekt im barocken Rom*. 409. *Ausstellung*, 12 april-25 juni 2000, herausgegeben von Richard Bösel, Christoph Luitpold Frommel, Milano, Electa, 2000. ■ 5. Negli archivi delle diverse istituzioni che gestiscono le chiese e i palazzi in questione possono rinvenirsi i documenti dei progetti dei singoli lavori; merita però citare i noti disegni conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nei manoscritti: Vat.Lat.11257, 11258, 13442 (anche per Bernini), Chigiano Lat. PVII.9. Fondamentali, poi, per una attenta analisi sugli aspetti architettonici e decorativi, anche per la parte edilizia bibliotecaria sono: Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, cit.; Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini*, cit.; Joseph Connors, *Borromini e l’Oratorio romano. Stile e società*, Torino, Einaudi, 1989, (ed. orig.: *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, Massachusetts, Architectural History Foundation, 1980), in particolare le pp.339-344. ■ 6. Cfr. *La “fabbrica” di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro*, a cura di Paola Degni, cit., pp.3, 35 (foto), 37-38, 87, 98. Alcune notizie si trovano anche nel sito del Convento < <http://www.sancarlino.eu/chiesa/convento.asp> > (ultima consultazione: 29 settembre 2015). ■ 7. Una ricerca archivistica

alla quale sta lavorando Juan Maria Montijano, storico dell’arte dell’Università spagnola di Malaga, dovrebbe restituire con precisione anche le fasi ed i particolari della realizzazione del progetto del salone librario. ■ 8. Archivio Storico di San Carlo alle Quattro Fontane, Ms.77° (1650-1655). *Relazione e Fabbrica del Convento di San Carlo alle Quattro Fontane scritta da Fra Juan de S. Buenaventura*. Il testo della relazione è in parte trascritto in: *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*. von Oskar Pollak; aus dem Nachlass hrsg. von Dagobert Frey; unter Mitwirkung von Franz Juraschek, (Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom, Besitzvermerk, 1), Wien, Filser, 1928-1931, Bd. 1-2; e in parte in: Juan Maria Montijano, *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella Relatione della fabbrica di fra Juan de San Buenaventura*, Milano, Il Polifilo, 1999. Ulteriori integrazioni sono offerte dai documenti d’archivio riscoperti ma non ancora pubblicati, come si trova segnalato in: *La “fabbrica” di San Carlino alle Quattro Fontane: gli anni del restauro* cit., p.37. ■ 9. Wien. Albertina, Architektur Zeichnung, Rom. 168, 170r, 171 e 172r (complesso generale), 176, 179r (studio di dettagli). ■ 10. Interessante è il disegno 1049 conservato alla Kunstbibliothek di Berlino e riprodotto nella fig. XXIII, *San Carlino, pianta della biblioteca del Convento*, pubblicata in: Paolo Portoghesi, *Architettura come Linguaggio*, Roma, Bozzi; Milano, Electa, 1967 (ed. 1984 con aggiunte). Qui risulta che tra l’altro Borromini avesse immaginato un ambiente per la *Libreria pubblica*, accessibile a tutti per prestiti e consultazione, ed un altro collegato per quella *segreta*, riservata alle cariche superiori del Convento, così come era usuale.

Numerose sono le altre sue opere a Roma, per citarne alcune: la chiesa e il convento di S. Maria dei Sette Dolori al Gianicolo; la trasformazione della cappella di S. Giovanni in Oleo a Porta Latina; la cappella Spada a S. Girolamo della Carità; la cappella dell'Altar maggiore, interrotta per la morte, a S. Giovanni dei Fiorentini; la sala della biblioteca Alessandrina e altri lavori alla Sapienza; l'adattamento del palazzo Carpegna in via della Stamperia, di quello Giustiniani e di quello Pamphilj a Piazza Navona.⁴ Pochi furono invece i lavori che accettò fuori Roma: l'altare dell'Annunziata ai Ss. Apostoli e il completamento della chiesa di S. Maria a Cappella Nuova a Napoli, e gli altari per gli Spada in S. Maria dell'Angelo a Faenza e in S. Paolo a Bologna.⁵

I SALONI LIBRARI BORROMINIANI

Biblioteca della Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (1634-1636)

Il complesso di San Carlo alle Quattro Fontane era occupato nel Seicento, come ancora oggi, dai Padri Trinitari spagnoli, stanziati a Roma dal 1609. Essi non disponevano di larghe possibilità economiche, così Borromini si trovò a progettare al minor costo possibile, e in spazi piuttosto ridotti, la facciata, la chiesa, il chiostro, il campanile, e gli ambienti interni del Convento, tra i quali appunto la biblioteca. Proprio queste difficoltà iniziali hanno fatto sì che nel complesso di San Carlo alle Quattro Fontane si ritrovino oggi tutti i caratteri e tutte le qualità dell'arte e dell'ingegno di Borromini, in particolare una rilevante indipendenza dai modelli classici.

Il vaso librario progettato per i Padri Trinitari fu la prima realizzazione di Borromini di un ambiente da adibirsi a biblioteca, ed oggi si presenta pertanto come una sorta di esperimento rispetto ai saloni monumentali successivi.

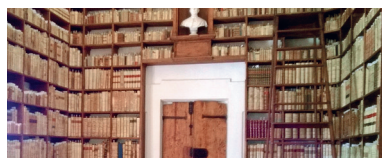
La biblioteca venne realizzata al terzo e ultimo piano della prima ala del convento costruita dal Borromini, denominata "Quarto del dormitorio". La sala libraria non venne però terminata sotto di lui, almeno nel montaggio della scaffalatura prevista. Sotto la sua direzione vennero conclusi un terzo del lato lungo verso il tamburo della Chiesa, il lato corto in cima al salone e metà dell'altro lato lungo; poi i lavori si arrestarono per la mancanza di risorse, ed essa venne completata più tardi con aggiunte e modifiche, probabilmente sempre sulla base del progetto originario.

In occasione del restauro del complesso di San Carlo alle Quattro Fontane, che ha portato alla riapertura della biblioteca nel luglio del 2013 dopo decenni di chiusura,⁶ sono stati rinvenuti alcuni elementi importanti,⁷ mentre altri elementi erano già noti alcuni dal *Libro della Fabbrica* redatto ad opera del frate Juan de San Buenaventura⁸, e altri ancora, di carattere progettuale ed ideale, dai disegni conservati alla Albertina di Vienna,⁹ e da quelli anche alla Kunstbibliothek di Berlino.¹⁰

Di seguito si fornisce una descrizione inedita del vaso librario di San Carlino, rilevando l'apporto effettivo dello studio progettuale che ne fece Borromini. Il salone librario misura 18 metri di lunghezza per 5,50 di larghezza e 5,75 di altezza, con l'effetto di una equilibrata tendenza all'elevazione verticale. L'ambiente, grazie anche alla distribuzione delle singole parti,

BIBLIOTECA DI SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE

2-5. Veduta del salone lato ingresso principale. – Banchi di consultazione estraibili dagli scaffali. – Particolare delle scansie: giro d'angolo. – Veduta del salone lato porta finta con scorcio sul soffitto.



è pervaso da uno spiccato senso di armonia, inficiato però da un ordine di scaffali aggiunto successivamente per poter contenere gli attuali circa 14.000 volumi.¹¹ Secondo il progetto borrominiano gli scaffali in noce dovevano giungere infatti fino all'altezza delle finestre, e non oltre pena il soffocamento della luce, ed erano composti da sezioni di tre scansie a modulo, con sportelli a due ante sotto e cinque palchetti sopra, tutti della stessa altezza tranne l'ultimo più basso. Questa composizione costituisce però oggi solo la parte inferiore delle scaffalature.

Per adibire il vaso librario anche a sala di consultazione, Borromini aveva escogitato di recuperare lo spazio mancante per i tavoli dotando le scansie di ingegnose tavolette che, chiuse appaiono come cornici degli scaffali, ma estratte si aprono per due volte, formando un tavolo di appoggio piuttosto profondo.

Nel passaggio da una parete all'altra della biblioteca, lo scaffale non si interrompe ma continua con un piccolo modulo stonato, ottimizzando così lo spazio disponibile e donando alla sala un effetto di morbido riempimento. Non c'erano infatti in questo locale destinato ai libri le condizioni di ampiezza per progettare delle scale a chiocciola nascoste e scaffalate, che invece Borromini utilizzerà spesso nei saloni monumentali per consentire l'accesso a un ordine superiore.

Borromini aveva infatti immaginato uno scaffale in un solo ordine, non soltanto per un giusto calcolo di proporzioni ma anche per uno studio di ombre e luci. Nel caso del salone di S. Carlino, a creare un effetto di ampliamento spaziale e di luminosità contribuì il soffitto a cassettoni al quale lavorò il falegname Giovanni Battista Lucatello, e nel quale si trova ripetuto il simbolo della croce dei Trinitari. Il soffitto oggi si presenta dipinto – non si sa se da progetto o successivamente – con tonalità oro, grigio, e azzurre pastello, a creare un delicato effetto di finto marmo, movimentato dall'alternanza di elementi curvi e retti. Il pavimento invece è con certezza quello originario.

La luminosità si trova però oggi notevolmente ridotta rispetto al progetto di Borromini, a causa di numerosi rimaneggiamenti avvenuti tanto nel Seicento che nei due secoli successivi. Le scaffalature vennero innalzate, e le finestre e le porte vennero in alcuni casi ridotte e in altri chiuse. Tuttavia la luce è ancora garantita dalle finestre poste su ambedue i lati tra una scansia e l'altra.

Rispetto al portale di ingresso, il quale ha nel lato dirimpetto una finta porta analoga a muro, troviamo due finestre nel lato sinistro con in mezzo la porta per il terrazzo verso il tamburo della Chiesa, e tre nel lato destro verso il giardino. L'apertura di quest'ultime venne ridotta a metà dal nipote di Borromini, Bernardo, che trasformò anche in porta una delle tre finestre che davano sul tamburo.

■ 11. La collezione dei Trinitari, con la donazione di fine '800 del canonico spagnolo José Benavides (1844-1912) si trovava enormemente cresciuta rispetto a quella alla quale doveva far fronte la sistemazione di Borromini. La maggior parte dei libri nel 2013, al tempo della nostra visita, non era ancora catalogata e si trovava in magazzino in attesa di restauro. Sulla donazione Benavides si veda: < http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/articulo-en-el-periodico-la-vera-roma-sobre-la-donacion-que-jose-benavides-ha-hecho-de-su-biblioteca-mas-de-14000-volumenes-a-los-padres-trinitarios-descalzos-de-san-carlos-de-las-cuatro-fuentes/html/ddf6b494-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_1.html >. Si tratta di un articolo anonimo comparso senza data nel periodico «La vera Roma» riguardante la donazione che Benavides fece ai Patri Trinitari Scalzi di San Carlo alle Quattro Fontane. ■ 12. Elena Pinto, *La*

biblioteca Vallicelliana in Roma. Cap. III La biblioteca Vallicelliana e Borromini (1637-1644), Roma, Società Romana di Storia Patria, 1932; Joseph Connors, *Borromini e l'Oratorio romano*, cit., pp.30 e s., 73; Barbara Tellini Santoni (a cura di), *Biblioteca Vallicelliana: guida breve*, Roma, Retablo, 2001, pp.14-18. Sul complesso della Vallicella si veda il recente lavoro di Anna Di Falco, *Francesco Borromini, Virgilio Spada e la costruzione della casa dei Filippini. Contributi per la storia costruttiva dell'Oratorio a seguito dei lavori di restauro e di alcune fonti inedite*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 2015. ■ 13. *Opus architectonicum equitis Francisci Borromini*, Roma, Sebastiano Giannini, 1725. L'opera di Francesco Borromini ricavata dal manoscritto originale datato '1656', venne edita da Sebastiano Giannini e finanziata dal cardinale Giuseppe Renato Imperiali. Numerosi i disegni di Borromini

BIBLIOTECA VALLICELLIANA (1637-1644)¹²

Borromini è l'architetto di due dei più bei saloni antichi romani, quello della Biblioteca Alessandrina della Sapienza, l'Università di Roma, e quello della Biblioteca Vallicelliana dell'Oratorio dei Filippini.

Egli fu impegnato alla Vallicella nell'intero complesso della Casa dei Filippini, rimaneggiando e connettendo armonicamente con i suoi interventi i lavori già precedentemente improntati. Attraverso l'enorme facciata che si apre in un abbraccio ecumenico, unì Chiesa e Oratorio, mantenendo tuttavia distinti 'umano' e 'divino' con l'utilizzo di materiali diversi, ossia il marmo per la Chiesa e i mattoncini per l'altro corpo.

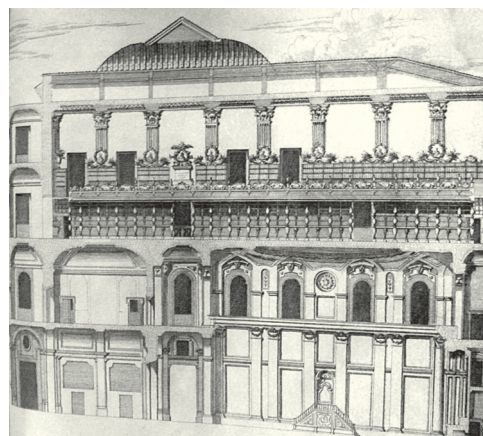
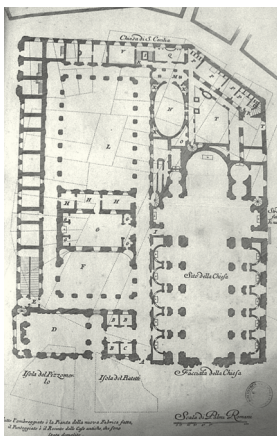
Durante i suoi progetti Borromini non si accontentò di disegnare architetture equilibrate ed eleganti scaffali, ma ne registrò anche via via gli studi e i ragionamenti su documenti che vennero poi pubblicati da Sebastiano Giannini, cinquant'anni dopo la sua morte, in un volume di tavole illustrate da Borromini e commentate dal padre Virgilio Spada (1596-1662).¹³ Spada, un architetto dilettante, era entrato nella Congregazione nel 1622, e da allora aveva affiancato e seguito tutti gli architetti impegnati nella Casa dei Filippini, da Marucelli a Borromini.

229



BIBLIOTECA VALLICELLIANA

6-9. Disegno con prospettiva laterale dell'intero corpo. – Pianta del piano terra; al piano superiore [in corrispondenza di D (Oratorio), B (camere per i Forestieri, e C (camera del Portinaio))] venne collocata la Biblioteca con gli uffici per i bibliotecari, e la zona per la lettura. – Spaccato del corpo dal lato corto; sono visibili sia il piano inferiore dell'Oratorio che quello superiore che ospitava la Biblioteca. – Spaccato dal lato lungo dell'Oratorio e della Biblioteca.





10. Libri appartenuti a san Filippo Neri, oggi conservati in un armadio compreso nelle scaffalature della biblioteca posto al centro della sala, dirimpetto al finestrone del balconcino.



11-12. Stelle del soffitto con forma originaria e deformate dall'intervento di allungamento della sala.

13. Salone visto dal ballatoio.

I lavori di Borromini per la biblioteca si protrassero dal 1637 al 1644, anno in cui vi vennero trasferiti i libri, ma la direzione di Borromini restò comunque attiva fino al 1652. Si racconta che ad un certo punto egli avesse abbandonato il cantiere deluso, poiché gli Oratoriani avevano deciso di ampliare l'Oratorio e in questo modo si sarebbe snaturato anche il complesso di armonie e proporzioni da lui ideate per la soprastante biblioteca, che venne completata definitivamente solo nel 1666-67 con il montaggio del pavimento in cotto.¹⁴

La biblioteca, collocata esattamente sopra l'Oratorio, comprendeva oltre al vaso librario anche gli uffici di lavoro per i bibliotecari con accesso indipendente dal salone, e due salette per la libera lettura e consultazione nell'altro lato corto. Come si nota, non erano sfuggite infatti al progetto di Borromini neppure gli aspetti e le esigenze pratiche.

La biblioteca rappresenta, da un lato il lavoro più maturo di Borromini alla Vallicella, dall'altro realizza la vocazione che gli Oratoriani avevano per l'allestimento della biblioteca. In base alla loro Regola, gli Oratoriani non si distaccavano dai libri nemmeno durante i pasti, accompagnati infatti regolarmente dalla lettura e dalla discussione di un testo religioso. Anche per espletare questa pratica, la biblioteca degli Oratoriani ovviamente preesisteva alla progettazione del salone monumentale, con il nucleo primitivo costituito dai volumi di san Filippo Neri, che aveva fondato l'Oratorio per riunirvi ed assistervi pellegrini e giovani, e che di conseguenza aveva dato origine alla relativa Congregazione, a beneficio della quale aveva ottenuto verso il 1570 la Chiesa di Santa Maria in Vallicella.

Nell'*Opus architectonicum* Borromini spiega il nuovo impianto, costruito su due livelli, ma immaginato potenzialmente a tre, con una galleria percorribile e raggiungibile da quattro scale a chiocciola di castagno dentro e di legno di noce fuori, nascoste negli angoli da finti scaffali con libri *trompe-l'œil*. Egli si era forse ispirato alla biblioteca Barberina, fabbricata una ventina



di anni prima, ma limitatamente al carattere monumentale del salone, data la notevole differenza negli elementi e nelle soluzioni.

Il vaso librario rettangolare, che si trova posto a sud-est dell'edificio, dovette poi, nel 1666, venire ampliato per esigenze di statica, fino ad arrivare alle dimensioni attuali di 34,5 x 13 metri. La sala perse così la simmetria che la caratterizzava, con l'effetto, fra l'altro, che alcune decorazioni del soffitto risultarono deformate.

La modifica strutturale indebolì, inoltre, l'effetto quantitativo di distribuzione omogenea della luce che invece Borromini aveva ottenuto per mezzo di molte finestre poste a più altezze. Nel lato lungo verso mezzogiorno egli aveva aperto 4 finestre in alto più una finestra e il finestrone del balcone in basso, e nel lato lungo interno 5 finestre in alto a levante verso il cortile, mentre in basso, in corrispondenza del lato esterno all'altezza della finestra e del finestrone inferiori, aveva posto l'ingresso al pubblico e l'armadio con i libri di San Filippo Neri. Altre tre finestre, di cui due ovali e una più grande rettangolare in mezzo, vennero inoltre posizionate in alto del lato corto rivolto all'esterno, alle quali vennero aggiunte in basso due finestre con finestrone centrale d'accesso ad un terrazzino.

Tramite lo studio sulla provenienza della luce e sulle proporzioni, Borromini ottenne così un effetto elegante della sala, ma molto di tale effetto si deve però anche all'arredo. In verità le scansie lignee di noce e i cartigli apposti sul parapetto del ballatoio erano già presenti nella vecchia biblioteca della Vallicella, allestiti per cura del bibliotecario Fabiano Giustiniani; Borromini li ritenne così pratici da decidere di conservarli rielaborandoli per il salone monumentale.

La struttura dello scaffale è comunque molto leggera, dà assoluta rilevanza alla visione dei libri, e anche il parapetto è molto basso, adornato da puttini sul bordo superiore sopra i cartigli delle scansie.

L'arredo è composto da due ordini di scaffali: il primo formato da sette palchetti che aumentano di altezza verso il basso, di cui uno per le stampe e due per i manoscritti, protetti da un piano reclinato a copertura, il secondo ordine, del tutto nuovo rispetto all'antica biblioteca dell'Oratorio, con scansie tra una finestra e l'altra di sei file ciascuna.

Al balconcino, che separa visivamente i due ordini, dovevano venire aggiunte 44 colonnine a sostegno della rampa superiore, per compensare l'altezza eccessiva delle finestre, e per meglio adattare gli scaffali della vecchia biblioteca oratoriana alla nuova struttura, evitando che apparissero come un riciclo.¹⁵ Invece le colonne non vennero realizzate, sia per un risparmio di legno che per una valutazione estetica che teneva conto dell'insieme: esse, pur arricchendo la decorazione, avrebbero rotto infatti la vista continua dei volumi, con un effetto globale meno lineare per chi avesse osservato la loro successione dal centro del vaso.

Fra le 16 finestre che oggi illuminano la sala vi sono delle colonne scanellate, a metà delle quali, subito sopra lo scaffale, era previsto da Borromini il posizionamento dei ritratti dei benefattori su medaglioni lignei rotondi tra foglie, fiori e cornucopie di stucco. Di questi sono stati rinvenuti solo degli abbozzi, eccetto che il busto di Cesare Baronio¹⁶, che venne realizzato da



14. Balconcino con cartiglio e puttino soprastante.

sul progetto alla Vallicella, di cui i più interessanti per l'illustrazione della biblioteca: Wien. Albertina, A.Z. Rom n.278 (mappa del piano superiore del complesso), 284-285-298 (sguardo generale), 288 (biblioteca). ■ 14. *Ragguagli Borrominiani, mostra documentaria*, cit., p.92-94.

■ 15. Cfr. Joseph Connors, *Borromini e l'Oratorio romano*, cit., pp.73,

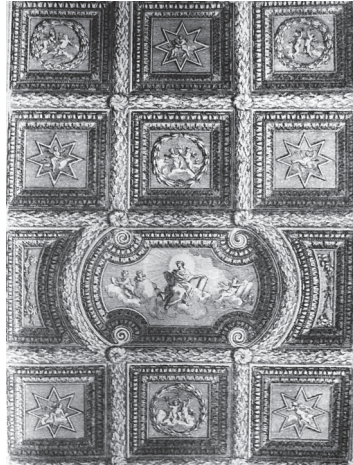
341. ■ 16. Cesare Baronio (1538-1607), che divenne anche cardinale, fu il primo bibliotecario della Vallicelliana. Scrisse il *Martyrologium Romanum* e gli *Annales Ecclesiastici*, considerati oggi base della moderna



15. Ripiano reclinato dell'ordine inferiore.

16. Colonnine dell'ordine inferiore con scorcio sul balconcino e sull'ordine superiore.

17. Busto di Cesare Baronio.



18. Illustrazione del soffitto tratta dall' *Opus* (1725).



19. Particolari dei due ovali dipinti del soffitto.



20. Particolari degli elementi decorativi del pavimento e del soffitto.

Girolamo Maggi e che ancora oggi si trova collocato nell'ordine superiore sopra l'accesso al balcone.

Borromini comprese nel progetto anche la decorazione pittorica e una certa soluzione strutturale del soffitto, che tuttavia non venne completata. Per la sua realizzazione egli aveva costruito un modello di legno e cera, che venne seguito dal falegname Simone Roscialli, lo stesso che si era occupato di fare le nuove parti delle scansie e di riadattarne le vecchie.¹⁷ Borromini aveva immaginato un soffitto a volta per scongiurare i pericoli di acqua e fuoco, ma, per non gravare col peso sui muri perimetrali ai quali mancavano contrafforti laterali di supporto, esso venne realizzato in legno adottando una adeguata pendenza del tetto.

Il soffitto si compone oggi di 14 lacunari, color avorio come le legature dei volumi, con un notevole effetto di luminosità e morbidezza cromatica. Di questi scomparti 12 sono decorati con grandi ellissi di palme e putti e stelle lignee a otto punte, un'allusione ai Dottori della Chiesa, o alla divinità di cui la stella a otto punte è anche simbolo, Venere o la Madonna per il Cristianesimo.¹⁸

La natura del programma iconografico era evidentemente religiosa, come confermano i due più grandi scomparti ovali: uno con l'allegoria della Sapienza Divina e l'altro con le Tavole della Legge. La Sapienza Divina era stata dipinta da Giovanni Francesco Romanelli, il pittore che il cardinale Mazzarino aveva fatto venire da Parigi;¹⁹ l'altro lacunare ovale invece, venne realizzato nei successivi rimaneggiamenti, probabilmente per cercare di ripristinare la simmetria spezzata dall'allungamento del salone.

La decorazione del soffitto trova corrispondenza in quella dello strepitoso e ben conservato pavimento in cotto, successivo all'attività di Borromini ma forse previsto dal suo progetto, con la peculiarità delle ripartizioni con riccioli e stelle.

Il vaso della Biblioteca Vallicelliana è apprezzato anche per l'ottima acustica, che si ritiene non sia stata ottenuta da Borromini casualmente ma ispirandosi alle opere e agli studi di Athanasius Kircher, il celebre gesuita tedesco esperto di filologia, fisica, astronomia, egittologia, geografia e appunto anche di musica.²⁰

storiografia cattolica, in risposta ufficiale alle protestanti 'Centurie' di Magdeburgo. Per pubblicare gli *Annales* Baronio fondò la "Tipografia della Congregazione dell'Oratorio" (la cui marca tipografica consisteva nella "Madonna Vallicelliana" emblema dell'Oratorio filippino). Per approfondire: Giuseppe Finocchiaro, *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio: impresa e ideologia*, Firenze, Olschki, 2005; *I libri di Cesare Baronio in Vallicelliana*, a cura di Giuseppe Finocchiaro, Roma, Biblioteca Vallicelliana, 2008 (una ricostruzione della raccolta personale di Baronio, oggi alla Vallicelliana). ■ 17. Cfr. *Ragguagli Borrominiani, mostra documentaria* cit., p.93; Joseph Connors, *Borromini e l'Oratorio*

romano. cit., pp.73, 187-191. ■ 18. *Ivi*, p.73. ■ 19. André Masson, *Le décor des bibliothèques du Moyen Age à la Révolution*. Genève, Droz, 1972, p.118. ■ 20. Cfr. Leros Pittoni, *Francesco Borromini, l'iniziato*, Roma, Edizioni De Luca, 1995, p.38. Pittoni per convalidare l'ipotesi riferisce che Kircher scrisse infatti un'opera sul suono intitolata *Phonurgia nova sive Conjugium mechanico-physicum artis & naturae paranymphe phonosophia concinnatum...* ma essa fu pubblicata a Kempten da Rudolph Dreher nel 1673, quindi dopo che Borromini era morto; si può eventualmente pensare che ebbe ispirazione da *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* edita nel 1650.

BIBLIOTECA INNOCENZIANA (O PAMPHILIA) DEI DORIA-PAMPHILJ (1644-1658)²¹

234

Sul lato ovest di piazza Navona si trova il complesso costituito dal palazzo Pamphilj, dalla chiesa di S. Agnese in Agone e dal Collegio Innocenziano, voluto da Giovanni Battista Pamphilj all'indomani della sua elezione nel 1644 a pontefice col nome di Innocenzo X. Quindi il complesso comprende la residenza e la cappella privata del pontefice, e il collegio per il clero. La supervisione dei lavori affidati a Borromini, venne effettuata da Camillo Pamphilj, nipote del papa.²²

All'interno del Collegio Innocenziano non poteva mancare la biblioteca. I lavori terminarono nel 1658, ma solo oltre vent'anni dopo essa venne aperta. La stessa si trova ancora oggi nel palazzo Pamphilj dove ha sede il Centro Pro-Unione dei frati Francescani dell'Atonement, non è aperta al pubblico, e la relativa collezione libraria, eccetto dispersioni, è quella originale, consultabile per mezzo di volumi in folio ottocenteschi ordinati alfabeticamente.



BIBLIOTECA PAMPHILIA
[Foto di questa parte: Roma.
Collegio Innocenziano. Biblioteca.
© Famiglia Doria Pamphilj, 2013].

21. Veduta panoramica
del salone.

■ 21. Cfr. Lina Montalto, *Francesco Cozza nella Libreria Pamphili a Piazza Navona*, «Commentari, rivista di critica e storia dell'arte», VII, 1956, pp.41-52; Antonella Carfagna, *La biblioteca Innocenziana dei Doria Pamphili*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», 2002, 2, pp.187-197. L'atto di fondazione è conservato nell'Archivio Doria-Pamphili di Roma (ADP): *Erezione del Collegio Pamphilj in S.Agnese in Navona 14 agosto 1682*, scaff. 95, b.60, int.1. Nello stesso Archivio sono presenti anche degli inventari del XVIII secolo che informano sulla struttura libraria della biblioteca (ADP, scaff.86, b.36 e 39). Di grande interesse è anche la pianta della biblioteca inserita in un inventario dei libri redatto a più mani e datato 1682: ADP, *Libreria di S. Agnese. Inventario o indice dei Libri di S. Agnese. Biblioteca Innocenziana. In venerabile Domo Pamphiliana S. Agnetis in Agone*, 1682. n.563 "Inven-

tario dei Mss. Biblioteca a S. Agnese". Per i disegni del progetto: Wien. Albertina. A.Z. Rom, n.1115, 1125ar (piante del piano nobile del palazzo). ■ 22. Cfr. *Ragguagli Borrominiani, mostra documentaria*, cit., pp.98-102. Vari disegni di questa fabbrica si trovano compresi nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat.Lat.11257, 11258, 13442, Chigiano Lat. PVII.9; e alcune notizie sono presenti in: ASR (Archivio di Stato di Roma), *Cartari-Febei*, vol.105. ■ 23. Cfr. Lina Montalto, *Francesco Cozza nella libreria Pamphili*, cit. Ludovica Trezzani, *Francesco Cozza (1605-1682)*. Roma, Multigrafica, 1981, p. 22 e s. Tutte le trattazioni sul pittore non affrontano il suo intervento nella Biblioteca Pamphilia; invece la Montalto se ne occupa a fondo ed accosta gli elementi dipinti nella libreria dei Pamphilj a quelli presenti in alcune sale di palazzo Altieri, opera dello stesso artista.

La biblioteca Innocenziana o Pamphilia venne collocata nel salone del piano nobile del Collegio, al quale vi sono due accessi, uno indipendente da scale interne al palazzo ed uno da una sala minore anch'essa dedicata a biblioteca.

Da questa 'stanza anticamera' si accede al Salone attraverso un ingresso monumentale in noce sormontato dallo stemma della famiglia, composto da una colomba con un ramoscello di olivo nel becco sormontata da tre gigli. L'ingresso è uguale all'altro prospiciente, ma al suo interno, subito dopo l'accesso, vi si trovano due colonne scanalate intese a formare una sorta di elegante ambulacro.

Il vaso librario si affaccia su piazza Navona con una serliana simmetrica a quella del palazzo residenziale pamphilio, misura 10 x 15 metri, ed è rivestito da armadi di noce alti quasi fino alla volta e divisi in due ordini. Da una scala a chiocciola nascosta in un angolo si accede alla parte superiore della scaffalatura, percorribile attraverso un ballatoio piuttosto stretto con ringhiera di ferro, semplice e alcuna decorazione.



24. Veduta del salone lato ingresso dalla saletta; invisibile a sinistra la scala a chiocciola

Gli 11 armadi inferiori sono composti ciascuno da 6 palchetti, e sono intervallati da grandi pilastri rettangolari trabeati, di legno come gli armadi, che separano a due a due le ante retate e oscurate da tessuto rosso. I pilastri contengono anch'essi dei libri e si aprono con una mensola, in cima alla quale, sul reggimensola appunto, si trova scolpito a rilievo il viso o di un baccante (come ci portano a supporre i pampini di cui è ornato) oppure di un puttino (stando alla sua sembianza di bambino che richiama tra l'altro i putti che decorano i saloni sia della Vallicelliana, che della Alessandrina nella balaustra del ballatoio).

Nella parte superiore gli armadi sono 13, composti da 4 palchetti, e scanditi come quelli dell'ordine inferiore da pilastri apribili attraverso uno sportello a trapezio rovesciato decorato da un giglio scolpito.

Decoravano anticamente la sala: il busto di marmo bianco di Innocenzo X, un bustino di terracotta di S. Agnese, seggiole di vacchetta con spalliere dorate, un tavolino di noce.

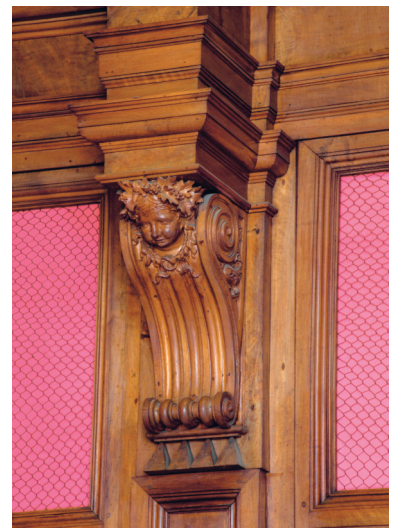
La volta venne affrescata tra il 1666 e il 1673 dal pittore

acquafortista calabrese Francesco Cozza, parente del filosofo Tommaso Campanella.²³ Il pittore, il cui stile è collocabile fra classicismo e barocco, celebrò in questa libreria, non un soggetto sacro pensando all'uso dei sacerdoti del Collegio, ma invece proprio l'apoteosi della committenza, ossia della famiglia Pamphilj. Cozza, era stato infatti chiamato dal nipote del nuovo papa Innocenzo X, il principe Camillo Pamphilj, il cui monogramma in oro trionfa al centro della volta maggiore, ma aveva terminato i lavori sotto il successore di Camillo, ossia il figlio Giambattista. Camillo era divenuto a quei tempi il nuovo mecenate a Roma, ruolo prima ricoperto dai Barberini Francesco ed Antonio. La nuova cerchia di artisti, da Borromini

22. Stemma dei Pamphilj.

23. Ingresso dalla saletta al Salone.

25. Reggimensola.



a Cozza, sostituiva, di pari passo col cambio di Pontefice, il precedente gruppo, quello del quale sotto Urbano VIII faceva parte Bernini.

Cozza intervenne su tutto il complesso bibliotecario: troviamo infatti suoi interventi pittorici già nella sala minore, dalla quale, attraverso il portone ligneo, si accede al salone librario principale.

236



26. Ordine superiore degli armadi.

La sala minore è arredata anch'essa con armadi di legno alti fino al soffitto ed è illuminata da tre finestre che danno su via di S. Agnese e su piazza Navona. Sono visibili nella strombatura chiaroscurale delle tre finestre grandi girali di fiori, e figure di fauni e sirene che afferrano un candelabro e un vaso ornato.

Al centro della volta, divisa in scomparti da mascheroni, colombe araldiche e rami d'ulivo, si trova rappresentata l'allegoria delle Virtù: Giustizia, Sapienza e Liberalità, sedute sulle nubi, coperte da panneggi che ne lasciano tuttavia il dorso nudo, con i volti estatici rivolti al cielo. Le tre figure, intorno alle quali volteggiano altrettanti angioletti, sono proposte in una sorta di simmetria figurativa: sul capo della Liberalità (la donna con la cornucopia in mano) aleggia una colomba, su quello della Giustizia (che brandisce scudo e spada) guizza una fiamma, e infine sulla chioma sciolta della Sapienza è posato un cimiero. La colomba è l'elemento unificante della scena nel suo richiamo all'araldica da un lato e al simbolismo dall'altro.²⁴



27. Veduta panoramica della sala minore.
28. Allegoria delle Virtù.



I riquadri laterali con episodi militari si devono invece ad altra mano. Ludovica Trezzani, sulla base di un'idea affiorata già prima, ritiene che si tratti dell'eugubinate Francesco Allegrini;²⁵ Andrea De Marchi sostiene invece che l'autore vada identificato con Vincent Adriaensz, detto Mozzo d'Anversa o il Manciola in quanto invalidato nella mano destra. De Marchi porta a convalida della propria ipotesi alcuni documenti di pagamento per "pitture fatte nella stanza attaccata alla libreria", ed inoltre la dimostrazione di una certa vicinanza sia tecnica che tematica dei riquadri con le decorazioni riferite proprio al Manciola che si trovano a palazzo Borghese.²⁶

I soggetti trattano di quattro storie di vittorie romane, con cortei armati e cavalli scalpitanti, che paiono alludere alle cariche pubbliche di Camillo Pamphilj e al ruolo svolto dalla famiglia nella battaglia di Castro, tra la famiglia Barberini - quindi lo Stato Pontificio - e la famiglia Farnese. Fu proprio con la salita al soglio pontificio di un Pamphilj, papa Innocenzo X, e con la sua strategia che i Farnese persero il loro ducato. Le battaglie dipinte sarebbero: 'Solone all'assedio di Salamina' o più probabilmente 'Assedio della città dalmata Salona', 'Sacrificio di Numa Pompilio' (ritenuto antenato dei Pamphilj), 'Sacrificio di Romolo e Acrone' re di Cenina, 'Sacrificio di Romolo con le armi di Acrone'.²⁷

Interessante è l'effetto di questo suo classicismo barocco nel cromatismo morbido e quasi lirico, dove i personaggi occupano l'intero paesaggio distinguendosi grazie a lumeggiature.

Anche nella sala principale si trovano gli sguinci delle finestre dipinti a chiaroscuro con motivi floreali, candelabri e putti che reggono lo stemma della famiglia principesca, forse, dato il tratto più fine, del Cozza dei primi tempi a palazzo Pamphilj o di altra mano. Al centro della

■ 24. Ludovica Trezzani, *Francesco Cozza (1605-1682)* cit. p.55 e s. *pittura di battaglia*, «Paragone/Arte», L, novembre 1999, 28, pp.27 e 37
 ■ 25. *Ivi*, p.55. ■ 26. Andrea De Marchi, *Manciola e altro: note sulla* alla nota 11 (intero art. pp.25-40). ■ 27. *Ivi*, pp.26-29.



29. Saletta: riquadri con battaglie romane dipinti da Vincent Adriaensz.



30-32. Saletta: riquadri
con battaglie romane dipinti
da Vincent Adraensz.



239

33. Volta del salone affrescata da Francesco Cozza.

34. Figura della Sapienza al centro della volta del salone.

grande volta di questa sala maggiore sono chiaramente celebrate la cultura e il mecenatismo della famiglia Pamphilj, in nove scene dipinte nello sfondo di un cielo azzurro decorato simbolicamente con araldici rami d'ulivo, stelle, colombe, tiare e corone principesche. Si tratta del corteo della Sapienza nel quale compaiono le tre Virtù già presenti nella saletta, i quattro gruppi delle arti liberali e altrettanti dei quattro elementi.

La sezione principale è quella rappresentata dalla Sapienza teologale e filosofica dei Pamphilj, e vede protagonista una figura femminile seminuda immersa in una grande luce col piede puntato su un enorme libro e il suo vessillo. Intorno ad essa si trovano le tre virtù e gli angioletti come fossero giunti direttamente dalla sala minore.

Ai piedi di questo gruppo, portato da un angioletto, seguito da un altro con la cornucopia che allude ai favori fatti da Camillo Pamphilj, sta proprio il monogramma in oro di costui. Sono inoltre presenti anche richiami araldici, in una esaltazione delle virtù civili e del mecenatismo artistico, oltre che dei Pamphilj, anche dei Facchinetti e degli Aldobrandini, famiglie imparentate con essa per i matrimoni di Camillo con Olimpia Aldobrandini e del figlio Giovanni Battista con Violante Facchinetti.

Nel gruppo delle arti liberali, posto nella zona inferiore dell'affresco, si trova la Poesia con l'alloro sul capo e la mano nell'atto di scrivere, la Musica col violoncello tentato dall'arco, e sui cocchi la Scultura e l'Architettura, una con gli strumenti e l'altra con le opere. In quest'ultima, il cui carro è trainato nel cielo da pavoni, si suppone si volesse rendere omaggio ad Olimpia Aldobrandini, poetessa, musicista, e moglie di Camillo.²⁸



35. Monogramma in oro di Camillo Pamphilj.

■ 28. Cfr. Lina Montalto, *Francesco Cozza nella Libreria Pamphili* cit., p.48.





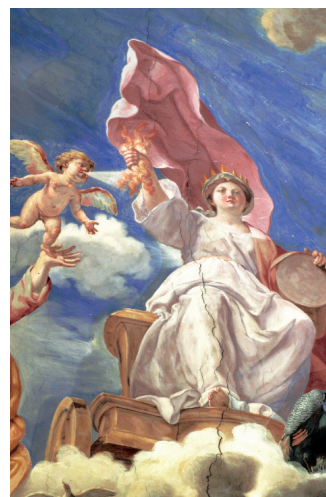
36. Figura della Poesia.



37. Figura della Musica.



38. Figura della Scultura.



39. Figura della Architettura.



40. Allegoria della Terra.

I terminali delle pareti sono infine decorati con i gruppi dei quattro elementi: l'Acqua che esce dal vaso rovesciato da una figura provocando onde che vengono cavalcate da Posidone ritto su un delfino e trascinato da due cavalli; un giovane nudo con un drappo sul capo è l'Aria; il Fuoco compare contro le nubi grigie, mentre una fanciulla inginocchiata tiene posate sulle mani aperte due colombe; e infine l'allegoria della Terra rappresentata da una statua classica con la veste drappeggiata posta fra due cornucopie colme dei frutti della terra.

Ma numerose altre figure divine popolano la volta del salone pamphilio, tra queste Flora le mani della quale, al suo soffio, si aprono coprendosi di fiori; e la Fortuna che ferma la ruota col piede, mentre avanza tra le nubi un giovane nudo ricoperto di goccioline.



L'effetto cromatico che il Cozza ottiene è una grande orchestrazione cromatica realizzata principalmente attraverso l'uso di tonalità luminose e fredde.

Per concludere il quadro, non si possono tralasciare le parole scritte sulla "Pamfiliana a Piazza Navona" da Carlo Bartolomeo Piazza nella sua opera *Eusevologio Romano* (Roma, 1698) al capo VII; ad essa infatti si può ben prestare fede di testimonianza data la sua quasi contemporaneità con la fondazione della biblioteca:

Sopra i gran Voltoni, che già servirono di profani Ridotti nel Foro Agonale ... si è alzato dalla Magnificenza di Innocenzo X, il sontuosissimo Tempio alla grand'Amazone Cristiana, e Trofeo della Romana Pudicizia, e Fortezza l'invittissima S. Agnese; ma si è aperto un delizioso Teatro alla Sapienza, alla Pietà, à i Letterati, con la fondazione d'una copiosissima Biblioteca ... Stà questa elegantissima Biblioteca, di Vaso ampio, ornato, e spazioso in bel prospetto della superbissima Fontana di Piazza Navona ... Contiene questa nobilissima Libreria in proporzionati, e commodi Armarij artifiziosamente ordinati un gran numero di Libri scelti...

241

BIBLIOTECA DEL COLLEGIO DI PROPAGANDA FIDE (1646-1667)

Quando nel 1646 venne deciso di sviluppare il complesso per il Collegio di Propaganda Fide, venire chiamato Francesco Borromini, acceso rivale del Bernini, che vi aveva operato prima. In questo monumento, com'è noto, si alternarono due architetti e due committenze papali: il mecenatismo di Urbano VIII Barberini venne sostituito da quello di Alessandro VII Chigi dopo un intermezzo piuttosto lungo con Innocenzo X in rappresentanza del quale aveva operato come committente il nipote Camillo Pamphilj.

Già l'anno successivo all'affidamento dei lavori, Borromini presentava ai Cardinali della Congregazione una serie di disegni relativi alla realizzazione di una nuova ala del palazzo presistente su cui già aveva lavorato Bernini. Essi vennero però discussi, bloccati e ripresi fino alla morte dell'architetto. Il cantiere partì solo nel 1652 e giunse a compimento nel suo apparato decorativo sostanziale nel 1665, ma la serie di adattamenti finali si prolungò fin oltre la morte dell'architetto nel 1667.²⁹

È in quest'ultima trincea che venne realizzata l'ala della biblioteca, forse anche su disegno di Borromini il quale era stato richiamato ad inizio del 1667 per porre rimedio ad alcuni difetti riscontrati nei lavori condotti in precedenza. Con certezza va attribuita a lui l'armoniosa saletta d'ingresso alla biblioteca, consistente in una stanza quadrangolare con sei archi a sostegno dell'ovato centrale, e con porte, archi e elementi decorativi a *trompe-l'œil*.³⁰

La biblioteca, se venne fatta su disegno di Borromini, si realizzò quindi postuma, al momento però non se ne hanno prove effettive. Notizie potrebbero venire riscontrate nel fondo archivistico storico del Collegio Urbaniano e nei disegni conservati alla Albertina di Vienna³¹, ma si tratterebbe in ogni caso di elementi, più che da leggere, da interpretare a causa dei numerosissimi rimaneggiamenti che hanno mistificato quello che era l'originario progetto borrominiano.

■ 29. Giovanni Antonazzi, *La sede della Sacra Congregazione e del Collegio Urbano*, in *Sacrae Congregationis de Propaganda Fide memoria rerum. 350 anni a servizio delle missioni: 1622-1972*, a cura e studio di

J. Metzler. Vol.: 1.1: 1622-1700, Roma, Herder, 1971, pp.306-334.

■ 30. Leros Pittoni, *Francesco Borromini, l'iniziato cit.*, p.107. ■ 31.

Wien. Albertina. A.Z. Rom, n.889-891.



I disegni albertini però già ci informano che alla fine del XVII secolo la biblioteca ottenne la sua collocazione definitiva nella stanza detta 'Sala della Congregazione', già esistente negli anni '40 e dove si trova ancora oggi, all'interno del complesso che dal 2010 ospita il Museo Missionario di Propaganda Fide. Inoltre un elenco specifico delle opere qui realizzate da Borromini, stilato dal nipote Bernardo, segnala sia un intervento di allungamento della sala della Congregazione, che la realizzazione della stanzetta antistante, entrambi testimonianza di come Borromini fosse in grado di rielaborare elementi convenzionali in modo del tutto originale e creativo.³²

Entrando nel salone della biblioteca di Propaganda Fide, però, chiunque abbia gli occhi pieni dei saloni librari acclaratamente borrominiani non potrà che percepirne nell'immediato l'estraneità. In particolare non è di stile borrominiano l'arredo ligneo, realizzato infatti a cavallo fra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo.³³

La libreria a muro in noce è formata da due ordini di scaffali: quello inferiore è composto da scansie in sei palchetti, separate da pilastri di legno scanalati con capitelli decorati da elementi fitomorfi; il superiore si articola invece in scansie da quattro palchetti con colonne di separazione decorate in tutta la loro altezza, ed è percorribile attraverso il ballatoio, alla cui balaustra sono attaccati dei quadri, a due a due per ciascuna scansia. All'ordine superiore si sale attraverso due scalette nascoste negli angoli del salone, nel lato confinante con la saletta 'anticamera'. Le scale a chiocciola sono gli unici elementi di questo vaso librario, che ravvisano un qualche possibile intervento di Borromini, che in effetti lavorò per l'allungamento del vaso proprio da quel lato.

Il soffitto completa la decorazione di questo ambiente, con cassettoni di legno intarsiati e decorati, che ricordano per i colori tenui e delicati ma luminosi il soffitto della biblioteca di San Carlino alle Quattro Fontane, con le dovute proporzioni. L'ornamentazione è molto ricca: attaccate alle costole divisorie dei cassettoni, vi sono grosse sculture lignee con pigne e api, simbolo dei Barberini.

Per quanto riguarda la luminosità naturale, l'ambiente librario di Propaganda Fide ne risulta molto carente; ci sono solo finestre in alto tra le scansie dell'ordine superiore e due finestrini a tutta altezza nel lato corto opposto alla stanzetta d'ingresso e al portale d'accesso alla biblioteca. A differenza dei vasi prima presentati, nei quali la ricerca della luce aveva la stessa rilevanza della scelta dei materiali e dello studio delle proporzioni di tutti gli elementi, in questo si ha una scarsa luminosità ed il senso di una certa oppressione.

BIBLIOTECA DELLA CONGREGAZIONE DI PROPAGANDA FIDE

41. Salone.

42. Salone: particolari
del soffitto.

43. Salone: particolari
delle scansie.

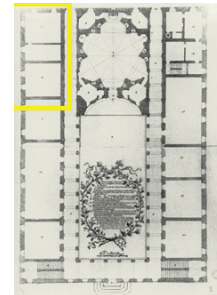


BIBLIOTECA ALESSANDRINA PRESSO S. IVO ALLA SAPIENZA (1659-1667)³⁴

La biblioteca Alessandrina, che deve il suo nome al papa Alessandro VII (Fabio Chigi), che ne fece costruire il vaso, restò sede della biblioteca universitaria romana fino al 1935.

Si tratta di uno degli ultimi lavori di Borromini, per il quale consulente fu Carlo Cartari, provetto archivista ed esperto bibliografo, nominato in quegli anni bibliotecario del cardinale Paluzzo Altieri. Insieme, Borromini e Cartari – una sorta di eminenza grigia – visitarono molte biblioteche romane per trarre spunti a vantaggio dell'edificanda biblioteca Alessandrina.³⁵

243



BIBLIOTECA ALESSANDRINA
44. Pianta del complesso
di S. Ivo alla Sapienza
con particolare evidenziato.



45. Salone.
46. Particolare delle finestre
del lato lungo interno (in basso
in trompe-l'œil, in alto
rettangolari).

■ 32. Cfr. Giovanni Antonazzi, *Il Palazzo di Propaganda*, Roma, De Luca, 2005, pp.85-88, note pp.101-102. ■ 33. *Ivi*, p.102 (nota). ■ 34. Si vedano: Emilio Re, *La Biblioteca Alessandrina*, (Quaderni della Sapienza, 1), Roma, 1945; *Ragguagli Borrominiani, mostra documentaria* cit. pp.139-142 (intera trattazione: pp.131-155); Alfredo Serrai, *Storia della Bibliografia*. Vol.V. *Trattatistica Biblioteconomica*, Roma, Bulzoni, 1993, pp.399-407; Francisco Macedo, *Archigymnasii romanae Sapientiae*

descriptio (1661); Maria Luisa Ricciardi, *Biblioteche dipinte, Una storia delle immagini*, Roma, Bulzoni, 1996, pp.61-68; *La Biblioteca Alessandrina di Roma (1658-1988). Contributo alla storia della "Sapienza"*, a cura di Giovanni Rita, Bologna, CLUEB, 2012. Per i disegni del progetto: Wien. Albertina, A.Z. n.500, 502, 503. ■ 35. Per notizie sul rapporto tra Cartari e Borromini si consulti.: ASR, *Fondo Cartari-Febei, Diario di Cartari*.

244

47. Particolare della finestra ovale dell'ordine superiore degli scaffali (ovali nella prima fila e rettangolari in quella sopra).



48. Parete del lato corto interno, con particolare su scala a chiocciola e ballatoio con sorta di pulpito.



49. a-b. Particolari di decorazione degli scaffali con stemma Chigiano ed elementi ripresi da esso.



50. Busto di marmo di Alessandro VII (autore Domenico Guidi).

I progetti di Borromini riguardanti la costruzione e l'allestimento della biblioteca Alessandrina sono stati pubblicati a cura di Sebastiano Giannini nel 1720. L'opera si compone di 51 carte di tavole incise quasi tutte con immagini, come la pianta riportata.³⁶

Il salone librario, al quale si accede da più porte di travertino di cui una principale, si compone di una grande sala rettangolare, di 36 x 14 metri, divisa in tre campate, coperte da volte a vela dipinte.

Le due pareti esterne hanno un doppio ordine di finestre.

La parete esterna del lato lungo ne ha due ovali tra gli scaffali dell'ordine superiore e 12 rettangolari nella parte alta sopra le scaffalature.

La parete interna dello stesso lato ha invece finestre dipinte a *trompe-l'œil* speculari all'altro lato per garantire armonia e corrispondenza d'insieme.

Nei lati corti, invece, da una parte non ci sono finestre restando interna la parete (quella dove c'è la scala a chiocciola), e dall'altra vi sono due finestre rettangolari in alto che continuano la sequenza di quelle del lato lungo poste alla stessa altezza, e due finestroni con accesso ad un grande balcone.

Le scaffalature lignee, che su due ordini ricoprono le pareti disponibili (quasi del tutto sotto e tra una finestra e l'altra sopra) furono disegnate dal Borromini. Gli scaffali dell'ordine superiore sono di due misure di larghezza alternate e sono composti ognuno da 5 palchetti, mentre ogni scaffale dell'ordine inferiore ha 7 ripiani.

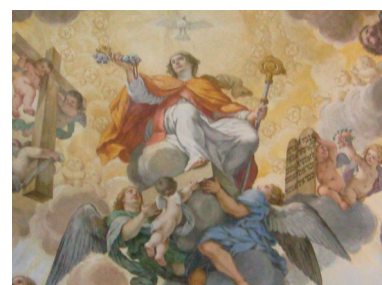
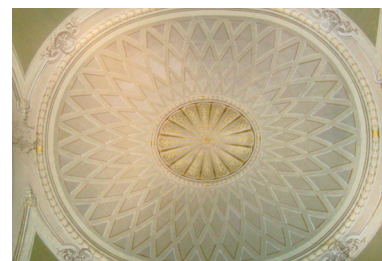
L'accesso da un ordine all'altro è consentito da una scala a chiocciola inserita nella parte centrale della parete ovest e terminante sopra in una specie di pulpito molto scenografico. L'ordine superiore è percorribile perimetralmente tramite un ballatoio molto semplice e lineare, per il cui sostegno Borromini aveva escogitato una soluzione più stabile rispetto a quello della Vallicelliana, e cioè attaccandolo al muro invece di lasciarlo sporgente.

Le scaffalature dell'ordine superiore sono coronate da elementi di legno scolpiti che riprendono quelli dello stemma di Alessandro VII: le corone di alloro, le stelle, i monti della famiglia Chigi, e i simboli pontifici.

La figura di Alessandro VII oltre che essere celebrata attraverso i simboli chigiani utilizzati nella decorazione delle scansie, era addirittura presente con un busto marmoreo, opera di Domenico Guidi, inserito in una nicchia ovale al centro della parete esterna sul lato corto, sotto le finestre rettangolari. La pittura oro del cornicione ovale è stata solo recentemente scoperta in quanto si credeva fosse di stucco, mentre invece era ricoperta di pittura, apposta forse in epoca napoleonica per preservare il busto dall'attenzione che avevano i Francesi per tutto ciò che brillava d'oro.

A completare la decorazione del salone sono le tre volte, due minori con al centro un ovale color avorio raggiato d'oro, e una centrale dipinta.

La volta centrale è affrescata, non con la Sapienza com'era uso frequente nelle biblioteche del Seicento, ma, quasi paradossalmente, con il Trionfo della Religione, grande opera allegorica di Clemente Maioli.³⁷



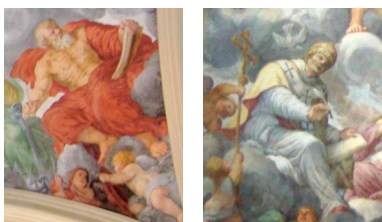
51. Particolare della decorazione delle due volte minori.

52. Vela dipinta della volta maggiore. Particolare: figura femminile con chiavi di san Pietro in mano (Religione), colomba (Spirito Santo), e angeli con la croce e le tavole della legge.

53. Particolare della volta maggiore con le tre Virtù teologali (Fede con calice in mano, Carità con bambino al seno, Speranza con l'ancora).

54. Particolare della volta maggiore con i quattro Evangelisti (Matteo: Uomo; Marco: Leone; Giovanni: Aquila; Luca: Toro).

■ 36. F. Borromini, *La chiesa e fabbrica della Sapienza di Roma*, Roma, ■ 37. Cfr. *Ragguagli Borrominiani, mostra documentaria* cit. p.139. Sebastiano Giannini, 1720, tav. XLV.



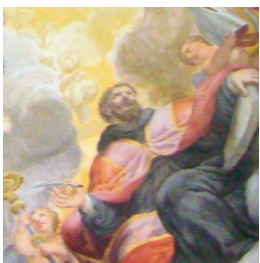
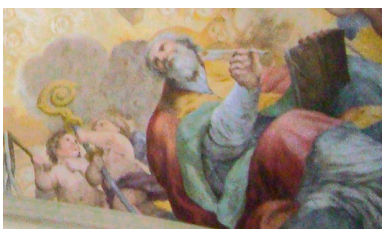
PARTICOLARE DELLA VOLTA MAGGIORE
CON I QUATTRO DOTTORI DELLA CHIESA

55. San Girolamo in una delle due versioni iconografiche, ossia quella nello studio della Scrittura, senza l'abito e col cappello cardinalizio gettato a terra, simboli della rinuncia agli onori per vivere la sua vocazione da eremita.

56. Gregorio I, detto Gregorio Magno, raffigurato in abiti pontificali, con il pastorale, in procinto di scrivere. Ad indicare il riferimento appunto alla sapienza profusa nei suoi scritti, dietro il suo capo, viene raffigurata una colomba (simbolo dello Spirito Santo) che lo ispira.

57. Sant'Agostino riconoscibile dalla barba bianca, la mitra vescovile e il pastorale. Manca il cuore simbolo della sua fede.

58. Sant'Ambrogio con la barba scura, la mitra vescovile e il pastorale. Manca il simbolo delle api o del miele che lo contraddistingue solitamente nell'iconografia.



Maioli sviluppò un tema che si affermò come modello per la decorazione di altre biblioteche: si tratta della rappresentazione della Religione che, sotto la colomba simbolo dello Spirito santo, ed in mezzo ad un gruppo di angeli con la croce e ad un altro con le tavole della legge, brandisce le chiavi di san Pietro.

Sotto la figura della Religione sono dipinti i quattro Evangelisti e le tre Virtù teologiche; mentre agli angoli della volta si trovano rappresentati i Dottori della Chiesa latina.

Nella maggior parte delle biblioteche del XVI e XVII secolo impera a livello decorativo il soggetto della Sapienza, ed invece alla Alessandrina, proprio la sede intitolata alla Sapienza, paradossalmente si predilige il mecenate della sua fondazione, e cioè Alessandro VII, quindi la Chiesa, quindi la Religione, forse nell'accezione intesa da Claude Clément di 'fonte di erudizione'.³⁸

È leggenda la nota che al papa la pittura, peraltro costata poco secondo lui, piacque moltissimo, segno che vi sentiva raffigurato il proprio programma ideologico.

■ 38. Claude Clément, *Musei, sive Bibliothecae... Libri IV...* Lyon, Jacob Prost, 1635, p.135. Clément descrive infatti l'allegoria della Chiesa cristiana raffigurata come una donna d'aspetto rigoroso, che tiene nella mano sinistra la tiara papale col Codice delle Sacre scritture e con la destra la croce, e sotto di lei le chiavi di Pietro e sopra la colomba dello Spirito santo. La discendenza del decoro pittorico della biblioteca Alessandrina dal modello iconografico individuato da Clément è stata supposta anche da Masson in: André Masson, *Le décor des bibliothèques du Moyen Age* cit., pp.88-90. ■ 39. Renata Samperi, *Borromini e la biblioteca angelica: storia di un'esperienza interrotta* p.27-36, e Marta Carusi, *Francesco Borromini alla biblioteca Angelica: disegni, progetti e vicende storiche* (p.37-48), in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», serie 2, 1998. Renata Samperi ha poi pubblicato un altro

intervento più breve ma più chiaro sul tema in: *Borromini e la biblioteca Angelica: i progetti e il cantiere*, in: Comitato Nazionale per le celebrazioni del quarto centenario della nascita di Pietro da Cortona, Bernini, Borromini; Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut). *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale (Roma 13 - 15 gennaio 2000)*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Elisabeth Sladek, Milano, Electa, 2000, pp.157-161. ■ 40. J. Connors, *Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism*. «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXV, 1989, pp.268-279 (intero articolo: pp.207-294). ■ 41. Wien. Albertina. A.Z. Rom, n. 86, 87, 89, 90, 91r. ■ 42. Fioravante Martinelli, *Roma ornata dall'architettura pittura e scultura*, Roma (1660-1663), a cura di C. D'Onofrio, Firenze, 1969, p. 13. ■ 43. Biblioteca Albertina, A.Z. Rom n.90. ■ 44. ASR, Cartari-Febei, vol.185, c.122r.



BIBLIOTECA ANGELICA (1659-1669)

Dopo la morte nel 1620 di Angelo Rocca, suo fondatore, la biblioteca Angelica venne sottoposta a un primo rifacimento, negli anni 1659-1669 in un vaso forse progettato dal Borromini, per poi essere rifatta nel XVIII secolo sulla base del progetto di Luigi Vanvitelli.

Renata Samperi prima, e Marta Carusi poi, hanno cercato di scandagliare tutte le fonti per “riconsiderare e approfondire il ruolo, le scelte e la posizione di Borromini nella progettazione e nell’esecuzione dell’opera”,³⁹ partendo dai sintetici ma stimolanti elementi già forniti da Connors⁴⁰.

Dall’allineamento e dalla messa in relazione dei disegni conservati alla Albertina di Vienna,⁴¹ delle memorie di Fioravante Martinelli,⁴² e da quelle di Carlo Cartari presso l’Archivio di Stato di Roma, e infine dei documenti contabili ed epistolari presso quello Generale degli Agostiniani, emerge in sintesi che le proposte borrominiane al papa Alessandro VII per il tramite del suo maggiordomo Bandinelli furono successive al progetto redatto da Domenico Castelli, dal 1650 architetto del convento agostiniano,⁴³ e probabilmente mai accettate in definitiva.

È tuttavia evidente invece l’influenza, anche se indiretta, delle idee di Borromini sulla realizzazione della biblioteca. La descrizione fatta della biblioteca Angelica da Cartari nel 1674 testimonia infatti la presenza di elementi decorativi ed architettonici (il doppio accesso pubblico e privato alla sala, il soffitto a volta con stucchi) già diffusi dal modello della biblioteca Barberina alla quale lo stesso Borromini infatti si ispirava. Ma di stampo originalmente borrominiano sarebbe stato, semmai, il disegno degli arredi.⁴⁴

Si può pensare perciò che a Borromini sia stata commissionata soltanto una sorta di consulenza esterna a miglioramento di un progetto preesistente, per il quale fece probabilmente il disegno del salone angelicano, mediando tra papa e Agostiniani, ma poi il progetto venne realizzato senza la sua direzione.

247



BIBLIOTECA ANGELICA
60. Salone Vanvitelliano.





ANDREA DE PASQUALE

L'histoire du livre dans le décor
des bibliothèques d'Italie au XIX^e siècle

Dans les fresques qui ornent les bibliothèques, les motifs liés à l'histoire des collections ou au livre en général, ainsi qu'à ses techniques de fabrication, sont particulièrement rares. C'est le cas notamment en Italie. À la Bibliothèque Vaticane pourtant, les décors du salon du pape Sixte Quint, conçus par le bibliothécaire Federico Ranaldi et terminés en 1589, montrent un atelier d'imprimerie et de composition, un autre de révision des textes et de correction des épreuves, à côté d'une papeterie et d'un atelier de reliure. Si ces décors sont aujourd'hui bien connus, et d'abord par leur description par le père augustinien Angela Rocca dans son ouvrage sur la bibliothèque (1591)¹, d'autres le sont moins pour les siècles suivants. Par ailleurs, on peut découvrir d'autres exemples du XIX^e siècle, encore inédits, et à propos desquels nous ferons quelques réflexions.

LES PORTRAITS DES IMPRIMEURS MANUCE ET LAVAGNA,
À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE BRAIDENSE DE MILAN

La Bibliothèque nationale Braidense de Milan occupe, depuis ses origines, une partie de la maison principale des Jésuites de Milan, acquise par l'État après la suppression de l'ordre et la dispersion de ses biens (1773-1775). Ce bâtiment fut réaménagé par le célèbre architecte Giuseppe Piermarini entre 1775 et 1778, pour devenir le pôle de l'instruction publique de la ville, en hébergeant, outre la Bibliothèque, l'Académie des Beaux-Arts, l'observatoire astronomique et le jardin botanique. Quelques années plus tard (1779-1795), Piermarini se consacra aussi aux aménagements intérieurs et, avec ses assistants Marcellino Segrè et Leopoldo Pollack, créa le grand salon de la bibliothèque, dit « de Marie-Thérèse », en l'honneur de l'impératrice qui, dans son rescrit de 1775, décida de l'ouverture de la bibliothèque au public².

1. Michael Bevilacqua, « Domenico Fontana e la costruzione del nuovo edificio », et Alessandro Zuccari, « Il cantiere pittorico della Biblioteca Sistina: i cicli di affreschi e alcuni progetti grafici », dans *Storia della Biblioteca apostolica Vaticana*, vol. II, *La Biblioteca Vaticana tra Riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*, éd. Massimo Ceresa, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012, p. 305-332 ; 379-418. Photos de la presse dans l'essai de Valentino

Romani, « Tipografie papali : la Tipografia Vaticana », *ibid.*, p. 263-264. ■ 2. Andrea De Pasquale, « *Le biblioteche pubbliche nell'Italia nord-occidentale nel XVIII secolo: servizi e gestione* », dans *Un'istituzione de Lumi: la biblioteca. Teoria, gestione e pratiche biblioteconomiche nell'Europa dei Lumi. Convegno internazionale*, Parma, 20-21 maggio 2011, dir. Frédéric Barbier, Andrea De Pasquale, Parma, Museo Bodoniano, 2013, p. 59-74.

L'élaboration des décors n'eut pas lieu en même temps que les travaux du bâtiment, mais commença bien plus tard, à partir de 1805, pendant la rénovation de l'immeuble, sous la direction de Pietro Giraltoni. « Ornatista » architecte du ministère de l'Intérieur, celui-ci fut chargé de transformer l'édifice pour le rendre plus adapté aux nouvelles fonctions des instituts qu'il accueillait (le cabinet de numismatique fut aussi hébergé à Brera en 1816). En 1818, Gaetano Vaccani, « *uno dei migliori pittori* », comme le qualifie l'arrêté du Comité d'instruction publique qui lui confia le travail, fut chargé de décorer en clair-obscur la nouvelle salle de la bibliothèque, aujourd'hui salle des catalogues. Il acheva les travaux en 1821.

Dans le faux plafond, composé de trois coupoles à caissons hexagonaux et pourvus d'une frise sur le pourtour, figurent des portraits d'hommes illustres – parmi lesquels deux imprimeurs –, inscrits dans des médaillons : Tiraboschi, Muratori, Pétrarque, Laurent de Médicis, Alde Manuce et Filippo Lavagna. L'année suivante, le travail fut poursuivi dans le Salon Marie-Thérèse, mais ne fut terminé qu'en 1824. La voûte se compose de deux rosaces centrales et de trois grand panneaux à caissons, avec une bordure décorée par des rectangles avec des trophées de style classique et des emblèmes qui faisaient allusion aux différentes disciplines des livres présents sur les rayonnages. Dans les lunettes laissées libres par les fenêtres, se trouvent, alternant avec les trophées, des portraits d'« illustres » Grecs et Romains, en particulier Mécène, Ovide, Virgile, Livie, Auguste, Cicéron, Sophocle, Démosthène, Ptolémée Philadelphie et Hérodote, accouplés de manière symétrique par domaines d'activité. D'autres décors furent réalisés à la même époque pour l'actuelle salle des manuscrits et pour l'entrée de la bibliothèque ³.

■ 3. Sur les décors de Brera, voir Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, avec la collaboration de Eugenia Bianchi, *Milano neoclassica*, Milano, Longanesi, 2001, p. 375-378, qui traitent aussi des décors de l'actuelle salle de consultation et de la salle Manzoni, appartenant à l'époque au Cabinet de médailles. ■ 4. Filippo Argelati, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium, seu Acta, et elogium virorum omnigena eruditione illustrium, qui in metropoli Insubriae, oppidisque circumjacentibus orti sunt; additis literariis monumentis post eorumdem obitum relictis, aut ab aliis memoriae traditis. Praemittitur clarissimi viri Josephi Antonii Saxii [...] Historia literario-typographica Mediolanensis ab anno 1465. ad annum 1500*, Mediolani, in Aedibus Palatinis, 1745. ■ 5. Bibliothèque nationale Braidense, An.XI.44. ■ 6. À propos de Lavagna et de ses éditions: Arnaldo Ganda, *Filippo Cavagni da Lavagna editore, tipografo, commerciante a Milano nel Quattrocento*, préf. Dennis E. Rhodes, Firenze, Olschki, 2006. ■ 7. *Catalogus chronologicus editionum sec. XV* en deux volumes; *Elenchus editionum saeculi XV. ordine chronologico singulis autem annis autorum nomina alphabetico ordine exhibentur. Nomina typographorum qui libros saeculi XV. in Reg. a Bibl. ca extantes impresserunt. Ordine alphabetico relié avec Index editionum saeculi XV. Ordine alphabetico urbium*. On trouve aussi un *Catalogus Mediolanensium XV. saeculi editionum, quae in Braydensi Bibliotheca asservantur* où en première place il y a l'édition des *Miraculi* dont la fiche dit : « 1469 anno Mediolanum primo inducta fuit Typographia primus autem liber hic impressus, quantum hactenus constat titulum, restent in fine... » ■ 8. Par exemple Francesco Berlan, *La Introduzione della stampa in Milano a posposito dei Miraculi de la gloriosa Verzene Maria colla data del 1469*, Venezia, Stabilimento tipografico fratelli Visentini, 1884. ■ 9. Arnaldo Ganda, *I primordi della tipografia milanese: Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, préf. Luigi Balsamo, Firenze, L. S. Olshki, 1984. ■ 10. Par exemple Friedrich Roth-Scholtz,

Icones bibliopolarum et typographorum de republica litteraria bene meritorum ab incunabulis typographiae ad nostra usque tempora, Norimbergae et Altdorfii, [s. n.], 1726. ■ 11. Laura Zumkeller, « La Collezione delle alpine della Biblioteca Braidense », dans *Le Edizioni alpine della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, éd. Giorgio Montecchi, Milano, Rovello, 1995, p. 17-26. ■ 12. À propos du personnage : Valentino Sani, dans *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 63, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2004, p. 173-176. ■ 13. On connaissait déjà les études de Apostolo Zeno (*Notizie letterarie intorno a i Manuzi stampatori e alla loro famiglia*, dans *Le Epistole famigliari di Cicerone [...] corrette da Aldo Manutio*, Venezia 1736, I-LXXI) ; Domenico Maria Manni (*Vita di Aldo Pio Manuzio insigne restauratore delle lettere greche, e latine in Venezia*, In Firenze, presso Giambatista Novelli, 1759) ; mais surtout le catalogue de la collection du cardinal archevêque de Sens Étienne Charles de Loménie de Brienne, réd. Antonio Cesare Burgassi avec l'aide du P. François-Xavier Laire, alors en Italie, et publié à plusieurs reprises (*Serie dell'edizioni alpine per ordine cronologico ed alfabetico*, In Pisa, presso Luigi Raffaelli, 1790 ; In Padova, presso Pietro Brandolese, 1790 ; In Venezia, nella stamperia Curti Q. Giacomo, 1791 ; In Padova, presso Pietro Brandolese, 1803). Ce recueil fut acquis en 1794 par Renouard, peu avant la mort du cardinal, et constitua la base pour la rédaction de ses *Annales*. ■ 14. Bibliothèque nationale Braidense, Archives historiques. ■ 15. Antoine-Augustin Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde, ou l'histoire des trois Manuce et de leurs éditions*, À Paris, chez A.-A. Renouard, 1^{re} éd. 1812 ; 2^e éd. 1825 ; 3^e éd. 1834. À propos de Renouard à Milan : Aldo Coletto, « Vicende milanesi degli annali dei Manuzio di Renouard », dans *Le edizioni alpine della Biblioteca Nazionale Braidense, ouvr. cit.*, p. 27-30. ■ 16. Le premier catalogue est *Catalogus senioris Aldi editionum quas extant in Braydensi bibliotheca*, relié avec

Dans la salle des catalogues, située à gauche en entrant, sous la voûte, figure un portrait imaginaire de Filippo Cavagni de Lavagna [ill. 1] – il n'en existe aucun portrait d'époque – qui nécessite une explication. À l'époque, Cavagni de Lavagna était considéré avoir le premier introduit l'imprimerie à Milan, comme en témoigne le texte de Filippo Argelati édité en 1745, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, où on trouve une *Historia litteraria typographica Mediolanensis* d'Antonio Sassi ⁴. Cette affirmation s'appuie sur le colophon des *Canones medicinae* d'Avicenne donnés par Lavagna en 1473, où celui-ci affirme être « *huius arte stampandi in hac urbe primum latorem et inventorem* ». De plus, les *Alchuni mirachuli de la gloriosa verzene Maria* ⁵ sont datés par Lavagna du 19 mai 1469, mais il s'agit d'une erreur typographique [*sic* pour 1479], puisque l'ouvrage utilise des fontes qui n'apparaissent qu'en 1479 et que le succès même du titre nécessite d'en faire une seconde édition dès l'année suivante ⁶. Pour autant, la date de 1469, portée dans le catalogue du XIX^e siècle de la bibliothèque ⁷, était alors considérée comme celle d'apparition de l'imprimerie à Milan ⁸. En réalité, le premier livre milanais est le *De verborum significatione* de Festus, en date du 3 août 1471, par Panfilo Castaldi et Antonio Zarotto ⁹.

La figure d'Alde Manuce [ill. 2], représentée sur la voûte en entrant à droite selon le modèle connu d'iconographie des recueils de portraits d'hommes illustres ¹⁰, renvoie au riche fonds d'éditions d'Alde de la Bibliothèque ¹¹. Le directeur, Luigi Lamberti (1759-1813), porta de fait un intérêt privilégié à cette collection, dont il avait la charge depuis mai 1803. Lamberti était un célèbre helléniste et homme de lettres, professeur d'éloquence au lycée de Brera et ami de plusieurs poètes, tels Monti et Foscolo, tout comme de l'imprimeur Bodoni. Cet éditeur d'Homère (1808), bibliophile et bibliographe, animait à Brera un véritable cénacle culturel ¹². Il projeta de dresser un nouveau catalogue des fonds, en les divisant par classes et en plaçant à part les incunables et les éditions rares pour les abriter dans une nouvelle salle, construite en 1811 à côté de celle des catalogues. Lamberti, qui s'inscrivait dans une certaine tradition italienne d'études bibliographiques ¹³, s'intéressa beaucoup aux éditions d'Alde. Il fit regrouper les exemplaires aldins appartenant aux premiers fonds de la Bibliothèque, les fonds Pertusati et Durini, et ceux des bibliothèques des couvents confisquées, et en acheta probablement quelque cent cinquante autres, notamment les premières impressions d'Alde l'aîné, comme le Lascaris de 1494, le *De Aetna* de Pietro Bembo, l'*Organon* d'Aristote en grec de 1495 et l'*Hypnerotomachia Poliphili* de 1499. La collecte massive d'éditions d'Alde se prolongea dans les années suivantes, comme en témoigne une *Nota de' libri acquistati per la Biblioteca del R.le Palazzo delle Scienze e delle Arti nel decorso del 1811* dans laquelle on trouve une section consacrée à l'imprimeur et à ses successeurs ¹⁴.

En 1803, alors que Lamberti était directeur, Antoine-Augustin Renouard publia la première édition de ses *Annales de l'imprimerie d'Alde, ou Histoire des trois Manuces et de leurs éditions*, dont le supplément de 1812 témoigne de la richesse du fonds de Brera. Dans ce répertoire, le libraire raconte ses visites dans les bibliothèques de Milan en 1809 : la Braidense, l'Ambrosienne et les collections de Francesco Reina, du comte Gaetano Melzi, du marquis Gian Giacomo Trivulzio, des comtes Fagnani Arese et du comte Étienne de Méjan, célèbre représentant de la cour du vice-roi de Beauharnais ¹⁵. Le catalogage du fonds de la Braidense fut commencé sur la base des travaux de Renouard, en incluant non seulement les éditions d'Alde l'aîné, mais aussi celles de tous ses héritiers, classées par année ¹⁶. Lamberti confia le catalogage des



1. Milan, Bibliothèque nationale Braidense, portrait de Filippo Lavagna.



2. Milan, Bibliothèque nationale Braidense, portrait d'Alde Manuce.



incunables et des éditions d'Alde à l'abbé Robustiano Gironi (1769-1838), vice-bibliothécaire et spécialiste de littérature classique¹⁷. Ce dernier succède à Lamberti, qui meurt en 1813 et conserve la direction jusqu'en 1838. Il n'eut de cesse de témoigner de sa passion pour l'histoire du livre et pour les travaux bibliographiques, en faisant à ce titre représenter Alde et Lavagna parmi les hommes illustres du décor.

L'INVENTION DE L'IMPRIMERIE À LA BIBLIOTHÈQUE PALATINE DE PARME

Les accroissements bibliographiques incessants de la Bibliothèque de Parme décidés par Angelo Pezzana, son directeur de 1804 à 1862, avaient rempli la galerie d'origine, où, depuis la fondation de l'institution (1768), les livres étaient aussi bien conservés que lus¹⁸. En septembre 1827, Pezzana demanda au Gouvernement la construction d'une nouvelle salle dans la Bibliothèque, ce qu'il obtint. La duchesse Marie-Louise apporta les fonds nécessaires et le nouveau local fut réalisé sur les dessins de Niccolò Bettoli, architecte de la cour, entre 1830 et 1834, comme en témoigne l'inscription sur la frise située en face de l'entrée.

La salle, entourée de pilastres corinthiens en stuc, conserve un important cycle de fresques. On doit le plafond à faux caissons aux deux peintres Girolamo Gelati et Filippo Bocchi. La décoration de la voûte, qui représente Apollon et le char du Soleil et le vol du feu par Prométhée aidé de Minerve (sous les traits de Marie-Louise), est quant à elle l'œuvre de Francesco Scaramuzza. Les deux octogones qui représentent les génies des arts et des sciences soutenant les hermès de Marie-Louise sont de Giovanni Gaibazzi, et les six autres de Stanislao Campana avec la collaboration de Giocondo Viglioli et de Giuseppe Varoli. Dans ce dernier cycle sont représentés des moments de la vie culturelle de Parme et des portraits d'inventeurs célèbres, en particulier, de gauche à droite : la Religion offre la main à la Philosophie ; Pétrarque rencontre Azzo de Corrège à Parme ; Galilée découvre le mouvement de la Terre ; Flavio Gioia invente la boussole ; l'assemblée de l'Académie des *Innominati* de Parme, à laquelle appartenaient les poètes Le Tasse et Guarini, présidée par le duc Ranuccio I^{er} Farnèse ; enfin, l'invention de l'imprimerie¹⁹. Ce dernier sujet, qui représente d'une manière simple et presque idéalisée Gutenberg, Schoeffer et Fust à côté d'une presse, rejoint l'intérêt de Pezzana pour les éditions incunables et pour la bibliographie matérielle [ill. 3].

Catalogus editionum Aldinarum in Braydensi Bibliotheca asservantur. Turritatus, et Aldi filii. En tête du premier volume, note manuscrite : « N. B. In questo catalogo si è seguito l'ordine della vita stessa degli Aldi, e si sono accennate le principali vicende di loro tipografia. Le lettere e.p. significano edizione prima o princeps. La semplice r dinota edizione rara, la doppia rr edizione più rara, o assai rara ; e le tre rrr accennano le edizioni rarissime. Le edizioni sinenota, come il Museo, il G. Calabro, etc. sono in fine di questo libro ». ■ 17. Guido Gregorio Fagioli Vercellone, dans *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 56, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2001, p. 603-606. ■ 18. Andrea De Pasquale, « La formazione della Regia Biblioteca di Parma », dans *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, 5 (2009), p. 297-316. ■ 19. Angelo Ciavarella, « Notizie e documenti per una storia della Biblioteca Palatina di Parma », Parma, Biblioteca Palatina, 1962, p. 113-114. ■ 20. Andrea De Pasquale, « Libri ebraici e orientali della

Biblioteca Palatina di Parma », dans *Exoticis linguis. Libri ebraici e orientali della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, MUP, 2009, p. 9-68 ; Id., « Le raccolte private del XIX secolo della Biblioteca Palatina di Parma », dans *Collezioni scelte. Rarità bibliografiche acquisite nel XIX dalla Biblioteca Palatina di Parma*, éd. Andrea De Pasquale, Parma, MUP, 2010, p. 9-42. ■ 21. Andrea De Pasquale, *La Fucina dei caratteri di Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2010 ; Id., *I Capolavori della tipografia di Giambattista Bodoni*, Parma, MUP, 2012. ■ 22. Andrea De Pasquale, « Le raccolte private », art. cité, p. 23-26. ■ 23. Andrea De Pasquale, « Angelo Pezzana, direttore della Biblioteca Parmense, e la ricostruzione degli annali bodoniani », dans *Il Bibliotecario*, III^e serie, juin-août 2010, n° 1/22, p. 173-188. ■ 24. Angelo Pezzana, *Notizie bibliografiche intorno a due rarissime edizioni del secolo XV*, Parma, co' tipi Bodoniani, 1808. L'incunable est conservé à la Bibliothèque Palatine, Inc. Parm. 859/1.

On sait que Pezzana essaiera d'acheter des bibliothèques riches en sources et répertoires pour l'étude du livre ancien, mais aussi en éditions rares, dont des incunables, ou des impressions sur des supports spéciaux comme le parchemin, la soie ou les papiers de couleur. On peut citer les bibliothèques de l'hébraïste Gianbernardo De Rossi, de l'abbé Michele Colombo, père de la bibliographie matérielle en Italie, ou encore du bibliographe Bartolomeo Gamba, ensemble riche des premières éditions d'auteurs italiens ou d'imprimeurs célèbres, comme Bodoni, Torrentino et Comino ²⁰. En ce qui concerne Bodoni, Pezzana réussit à acheter la totalité des instruments, poinçons et matrices de sa fonderie, ses archives et de nombreuses éditions de grand valeur, parfois imprimées sur parchemin ou sur soie ²¹. Sa passion pour les incunables était vive : outre l'acquisition de la bibliothèque du comte Filippo Linati, riche d'éditions du xv^e siècle imprimées à Parme ²², on lui doit la publication de plusieurs études sur les annales de l'imprimerie du xv^e siècle, sujet qu'il considérait comme une partie importante de l'histoire locale et qu'il appréciait particulièrement ²³. Il s'agit notamment des *Notizie bibliografiche intorno a due rarissime edizioni del secolo XV* (1808), où il informe de la découverte, sur un signalement donné par le Père Ramiro Tonani, du texte le plus ancien imprimé à Parme : le *De liberis educandis* de Plutarque et le *De officiis liberorum erga parentes* de saint Jérôme, publié en 1472 par Andrea Portilia, mais inconnu du Père Ireneo Affò, lequel considérait l'édition des *Triumphes* de Pétrarque avec le commentaire de Philelphe, par Andrea Portilia en 1473, comme le plus ancien incunable de la ville ²⁴.

En 1827, il publia les *Giunte e correzioni al saggio di memorie su la tipografia parmense del secolo XV del P. Ireneo Affò*, suivis par l'essai *Due edizioni del secolo XV descritte* (1830) et par la *Descrizione degli statuti della Compagnia dell'Annunciazione, impressi in Parma da Angelo Ugoletto* (1496) (1842) : il y informait de la donation, en 1841, de cette édition à la Bibliothèque par



3. Parme,
Bibliothèque Palatine,
l'invention de l'imprimerie.



le comte Alfred von Neipperg, grâce à l'intervention de son beau-frère le comte Luigi Sanvitale²⁵. À ces études s'ajoute un manuscrit resté inédit et actuellement perdu intitulé *Ricerche sopra i vari caratteri tipografici adoperati da Antonio Zarotto per le sue edizioni milanesi del sec. XV*²⁶, manuscrit qui constitue un exemple précoce d'étude sur les caractères utilisés dans les incunables, en particulier dans les livres de l'imprimeur Zarotto, originaire de Parme.

L'insertion de Gutenberg dans le cycle pictural de la nouvelle salle répond à ces motivations et représente le plus ancien exemple italien de valorisation du personnage, quelques années avant la construction de la statue de Mayence en 1837, quand il obtient sa consécration officielle²⁷.

254

LE PORTRAIT DE BODONI À LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE TURIN

En 1837, le roi Charles-Albert de Sardaigne décida de faire aménager un nouveau local pour la Bibliothèque royale. Il chargea l'architecte de la cour, Pelagio Palagi, de cette opération, sous la direction du bibliothécaire Domenico Promis (1804-1875), nommé directeur cette même année. On réalisa donc, dans l'aile de droite du Palais royal, sous la salle de la collection d'armes, une grande salle rectangulaire et voûtée, terminée par deux extrémités en absides semi-circulaires. Les travaux furent achevés en 1842 et les livres alors déplacés dans le nouveau local.

La voûte fut dotée d'un décor monochrome, réalisé d'après un dessin de Palagi par les peintres Angelo Moja et Marco Antonio Trefogli. Le premier était peintre de scènes de théâtre et décorateur, actif au Théâtre royal de la ville ; le second avait collaboré avec lui au Palais royal et dans les châteaux de Racconigi et de Stupinigi. Le sujet choisi était celui de la célébration des sciences et des arts, avec la représentation des portraits des hommes les plus illustres d'Italie (notamment du Piémont) et d'Europe en différents domaines. La voûte fut divisée en onze travées, dans chacune desquelles les peintres insérèrent un médaillon avec une figure classique encadrée de décors à la grecque et de fleurs.

Sur les côtés, huit médaillons, soit quatre de part et d'autre, présentent le profil des personnages illustres, avec un panneau illustrant les arts ou les sciences correspondants.

■ 25. Angelo Pezzana, *Giunte e correzioni al saggio di memorie su la tipografia parmense del secolo XV del P. Ireneo Affò*, extrait de la *Continuazione delle Memorie degli scrittori e letterati parmigiani, del Padre Ireneo Affò*, Parma, Stamperia Ducale, 1827 ; *Due edizioni del secolo XV descritte*, Parma, Stamperia del Gabinetto di lettura, 1827 ; *Descrizione degli statuti della Compagnia dell'Annunciazione, impressi in Parma da Angelo Ugoletto (1496)*, Parma, Rossetti, 1842, déjà publié antérieurement dans le journal *Il facchino*, IV, n° 9. L'incunable se trouve à la Bibliothèque Palatine, Inc. Parm. 700. ■ 26. Cité par Carlo Malaspina, *Cenni biografici del Commendatore Angelo Pezzana Bibliotecario della Parmense*, seconda edizione, co' tipi di F. Carmignani, Parma, 1862, p. 21. ■ 27. Henri-Jean Martin, « Le sacre de Gutenberg », dans *Revue de synthèse*, IV^e série, n° 1-2, janvier-juin 1992, p. 15-27 ; Andrea De Pasquale, « Gloire à Gutenberg. Fêtes et commémoration à Strasbourg et en Europe pour célébrer l'invention de l'imprimerie jusqu'en 1840 », dans *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, II (2015), p. 175-188. ■ 28. Leonardo Selvaggi, « Profilo storico

della Biblioteca Reale », dans *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino. Disegni, incisioni, manoscritti figurati*, éd. Gianni Carlo Sciolla, Torino, Istituto San Paolo, 1985, p. 17-32. ■ 29. Andrea De Pasquale, « Les éditions de Jean Baptiste Bodoni dans les bibliothèques des nobles d'Europe au XIX^e siècle », dans *Actes du Symposium international « Le livre, la Roumanie, l'Europe »*, 4^e édition, 20-23 septembre 2011, vol. I, Bucarest, Editura Biblioteca Bucurestilor, 2012, p. 214-226. ■ 30. Andrea De Pasquale, « Exoticis linguis : le edizioni di Giambattista Bodoni in caratteri orientali », dans *Travaux du Symposium international « Le Livre. La Roumanie. L'Europe »*, 3^e édition, Bucarest, 20-23 septembre 2010, vol. I, Bucarest, Bibliothèque de Bucarest, 2011, p. 116-118. ■ 31. [V. Passerini], *Memorie aneddote per servire un giorno alla vita del signor Giovanbattista Bodoni tipografo di Sua Maestà Cattolica e direttore del Parmense Tipografico*, Parma, Carmignani, 1804, p. 54-72. ■ 32. Giacomo Tommasini, *Medaglia d'onore decretata dal pubblico di Parma al celebre tipografo Gio : Battista Bodoni cittadino parmigiano*, Crispoli [i.e. Parma], 1806.





Les personnages sont identifiés dans des cartouches. Dans la section octogonale, sont associés imprimeurs et autres savants [ill. 4]. Parmi les imprimeurs, seul Bodoni est représenté en portrait, pour les autres (Robert Estienne, Alde, Gutenberg, Elzevier), on n'a que le nom ²⁸ [ill. 5]. Ce dernier choix est facile à comprendre : Bodoni est piémontais (il naquit en effet à Saluces en 1740), sa réputation était immense pendant tout le XIX^e siècle et sa production largement répandue dans les bibliothèques de tous les amateurs et bibliophiles ²⁹. Par ailleurs, les rapports étaient étroits entre l'imprimeur et la Maison de Savoie. La gratitude de Bodoni envers le roi de Sardaigne, qui l'a autorisé à partir pour Parme, se manifeste dans l'édition des *Epithalamia exoticis linguis reddita* publiée en 1775 à l'occasion du mariage de Charles-Emmanuel Ferdinand, prince de Piémont (futur Charles-Emmanuel IV), et de Marie-Clotilde, sœur du roi de France – c'est le fruit de la collaboration avec l'abbé Gianbernardo De Rossi, lui aussi piémontais ³⁰. Les relations privilégiées de Bodoni avec les Savoie sont évidentes lors de son voyage en Piémont en avril-mai 1798, lorsque Bodoni et son épouse sont accueillis au château de Venaria par le roi Charles Emmanuel IV et la reine Marie-Clotilde, et salués par toute la famille royale. Entre le 21 et le 24 décembre 1798, Bodoni rencontra encore le roi à Parme, quand celui-ci, chassé par les Français, était en route pour se réfugier à Rome ³¹.

Le portrait de Bodoni est inspiré de la médaille gravée par Luigi Manfredini et offerte à Bodoni par l'*Anzianato* de Parme, à la suite de l'impression, à ses frais, de l'oraison dédiée au duc Ferdinand de Bourbon, disparu tragiquement en octobre 1802. En 1806, Bodoni imprima la relation de la donation de la médaille, au titre de laquelle on trouve le cuivre de la médaille gravé par Francesco Rosaspina ³². La même iconographie se retrouve dans le frontispice du premier volume de la biographie de l'imprimeur rédigé par Giuseppe De Lama, dessiné

255



CI-CONTRE

4. Turin, Bibliothèque royale, imprimeurs célèbres.

CI-DESSUS

5. Turin, Bibliothèque royale, portrait de Jean-Baptiste Bodoni.



256

6. Turin, Bibliothèque Royale,
atelier d'imprimeur.



7. Turin, Bibliothèque royale,
atelier de graveur.





par le peintre Luigi Basiletti et gravé par Gubernatis, où sont représentés deux médailles, celle de 1806 et l'autre obtenue par Bodoni à la suite de sa participation à l'expositions des produits de l'industrie nationale de Paris. Mais il paraît probable que le modèle du peintre de la bibliothèque soit la médaille en cuivre de la série du *Medagliere degli uomini illustri dei Reali Stati*, qui comprenait seize Piémontais célèbres. La médaille, conçue par l'Hôtel de la monnaie de Turin en 1836, fut réalisée entre 1838 et 1843 par le graveur Gaspare Galeazzi ³³.

Le portrait de Bodoni est aussi lié à la représentation de l'atelier d'imprimerie qui se trouve dans les inventions et les machines, de même que celui de chalcographie [ill. 6-7] : on y voit la presse entourée par l'ouvrier qui insère le papier sur le tympan (mais il n'y a pas la frisquette) et par le pressier en train d'encre la forme avec ses tampons. À leur côté, le compositeur travaille devant sa casse typographique.

257

DES MARQUES D'IMPRIMEURS À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE CENTRALE DE ROME

Le plus récent cycle de fresques relatives à l'histoire du livre dans les bibliothèques d'Italie se trouve dans l'ancien siège de la Bibliothèque nationale centrale de Rome, le Collège romain des Jésuites. Après la prise de Rome et sa proclamation comme capitale de l'Italie, on décida de créer une nouvelle bibliothèque avec les livres des couvents supprimés. Elle resta en place jusqu'en 1975, quand elle fut transportée dans un bâtiment moderne au *Castro Pretorio*.

Projetée depuis le 1871 par Enrico Narducci, la nouvelle Bibliothèque est créée par le décret de fondation que signe le roi, le 13 juin 1875, à la demande de Ruggiero Bonghi, ministre de l'Instruction publique. Elle prendra le nom de Victor-Emmanuel II, premier roi d'Italie, et sera inaugurée par le prince héritier Humbert le 14 mars 1876, un an seulement après sa fondation.

Dans la salle de lecture, aujourd'hui salle des réunions du ministère de la Culture, figure un cycle de décors que les inscriptions sur la voûte et au-dessus de la porte d'entrée permettent de dater de 1881 [ill. 8-9] et que les documents d'archives attribuent au peintre Davide Natali ³⁴.

Outre les pilastres en stuc et la statue du roi dans une niche, se trouvent les représentations des blasons des principales villes italiennes (Gênes, Turin, Florence, Milan, Bologne, Venise, Naples) et de la Sicile, témoignant de la célébration de l'unité de l'Italie, des médaillons en bas-relief avec des petits amours qui représentent les arts – musique (instruments à vent), sculpture, architecture, peinture, musique (instruments à cordes), astronomie –, des grotesques et des festons. Dans les demi-lunes situées à côté des fenêtres sous le plafond, l'on peut encore voir les représentations de marques d'imprimeurs.

L'attention pour l'histoire de l'imprimerie apparaît dès la fondation, quand il fut envisagé de créer un musée bibliographique ³⁵, jamais réalisé, mais qui aurait dû présenter les exemplaires les plus rares de la Bibliothèque. On peut reconnaître dans la décoration les marques d'imprimeurs italiens et étrangers du XVI^e siècle : dans la première travée, à droite, Christophe

■ 33. À propos des médailles de Bodoni : Andrea De Pasquale, *Lo sguardo della perfezione*, catalogue d'exposition, Parma, Museo Bodoniano, 2011, p. 26-30. ■ 34. Archives de la Bibliothèque nationale centrale. Les travaux, sous la direction de L. Mansueti, commencent le 25 mai et se terminent le 27 décembre 1881 avec le paiement de la facture, sous la direction de Domenico Gnoli. L'artiste travaillait dans

les mêmes années au palais du Quirinal avec Cecrope Barilli : *Cecrope Barilli. Il dipinto « i sogni della Giovinezza » al Quirinale*, éd. Maria Angela San Mauro, Roma, Gangemi, 2010, p. 22-27. ■ 35. Andrea De Pasquale, « Les musées dans les bibliothèques : le cas des bibliothèques d'État en Italie, XIX^e-XX^e siècle », dans *Histoire et civilisation du livre*, X (2014), p. 229-254.





8. Rome, ancienne salle
de la Bibliothèque
nationale, vers le fonds.

9. Rome, ancienne salle
de la Bibliothèque
nationale, vers la porte
d'entrée.

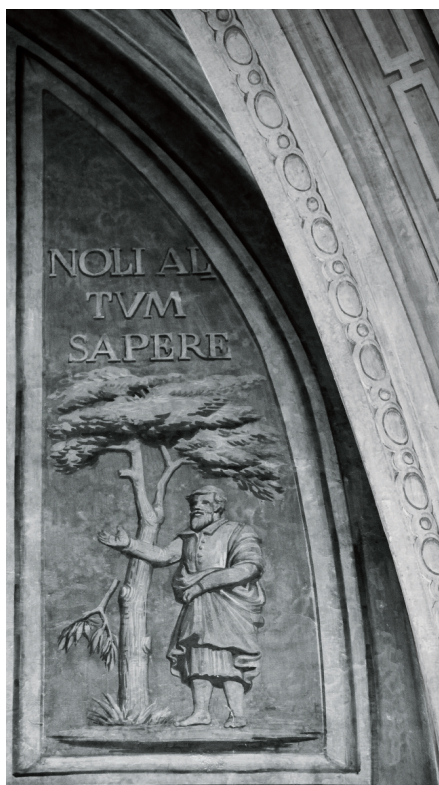
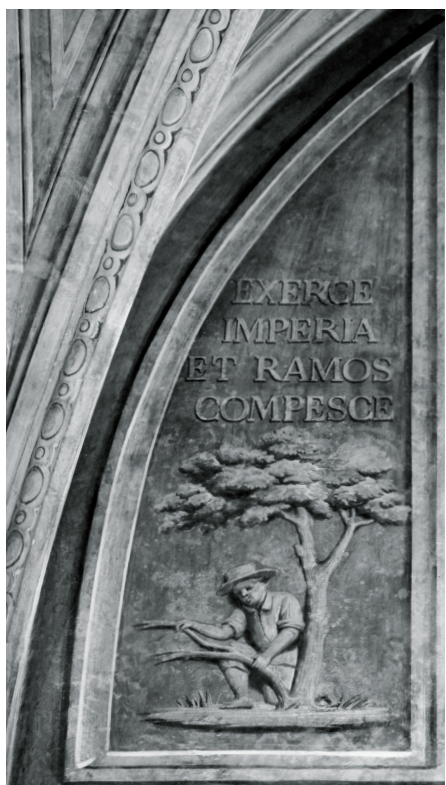


Plantin (Anvers) et Henri Estienne (Paris) ; dans la deuxième, Giovanni Andrea Valvassori (Venise) et Johann Froben (Bâle) ; dans la troisième, les Manuce (Venise et Rome) et Vincenzo Valgrisi (Venise) ; dans la quatrième, Antonio Blado (Rome) et Giovanni Antonio Farri (Venise). Sur le côté gauche : dans la première travée, les marques de l'Académie de la *Crusca* (Florence) et des Giunta (Florence) ; dans la deuxième, celles de Giorgio Marescotti (Florence) et de Bartolomeo Sermartelli (Florence) ; dans la troisième, celles de Gabriele Giolito de' Ferrari (Venise) et de Giorgio Varisco (Venise) ; et dans la quatrième, celles de Simon de Colines (Paris) et de Sébastien Gryphe (Lyon) [ill. 10-25].

259

Le directeur de l'époque, Carlo Castellani (1822-1897)³⁶, s'est consacré à ce projet iconographique lié à l'histoire du livre. Bibliothécaire provisoire le 18 septembre 1874, il fut chargé au mois de janvier de l'année suivante du catalogage des manuscrits et des livres imprimés des bibliothèques des couvents qui venaient d'être acquises. Nommé bibliothécaire avec la fonction de préfet le 16 mars 1876 (le ministre Bonghi exerce alors en qualité de directeur sous son autorité), il en devient le directeur effectif quand Bonghi perdant son portefeuille à la suite de la chute du gouvernement Minghetti perd également son titre de directeur. Castellani est alors préfet et directeur de la Biblioteca Casanetense, mais il est déplacé à la direction de la Bibliothèque Laurentienne de Florence du 10 septembre 1871 au 10 avril 1879, date où Gilberto Govi renonce à la direction et où Castellani est appelé à nouveau en qualité de préfet régent.

■ 36. Alfredo Serrai, dans *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 21, Roma, Istituto dell' enciclopedia italiana, 1978, p. 609-611.



10. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, première travée, demi-lune gauche, marque de Christophe Plantin.

11. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, première travée, marque d'Henri Estienne.



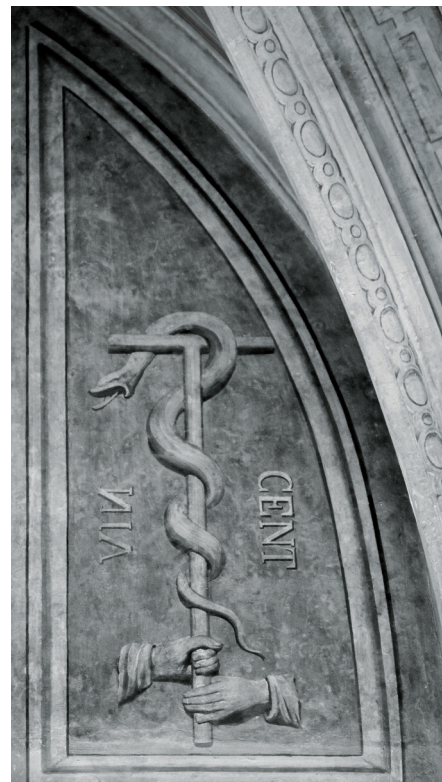
12. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, deuxième travée, demi-lune gauche, marque de Giovanni Andrea Valvassori.

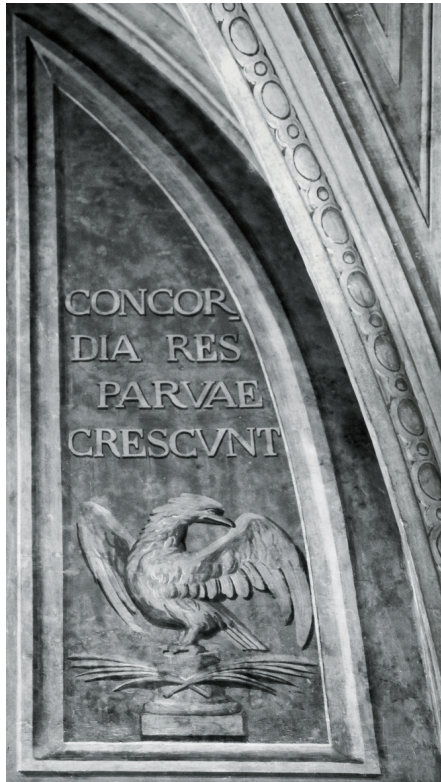
13. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, deuxième travée, marque de Johann Froben.



14. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, troisième travée, demi-lune gauche, marque d'Alde Manuce.

15. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, troisième travée, demi-lune droite, marque de Vincenzo Valgrisi.





16. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droit, quatrième travée, demi-lune gauche, marque d'Antonio Blado.

17. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté droite, quatrième travée, demi-lune droite, marque de Giovanni Antonio Farri.



18. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, première travée, demi-lune gauche, marque de l'Académie de l'*Arcadia*.

19. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, première travée, demi-lune droite, marque de Filippo Giunta.



20. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, deuxième travée, demi-lune gauche, marque de Giorgio Marescotti.

21. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, deuxième travée, demi-lune droite, marque de Bartolomeo Sermartelli.



22. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, troisième travée, demi-lune gauche, marque de Gabriele Giolito de' Ferrari.

23. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, troisième travée, demi-lune droite, marque d'Antonio di Varisco.





24. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, quatrième travée, demi-lune gauche, marque de Simon de Colines.

25. Rome, ancienne salle de la Bibliothèque nationale, côté gauche, quatrième travée, demi-lune droite, marque de Sébastien Gryphe.

La mise en place des décors coïncide avec la constitution d'une commission d'enquête dans laquelle Castellani fut impliqué, à la suite d'accusations de négligences en raison de la disparition de volumes de valeur : acquitté et réintégré dans son service, il dut cependant quitter Rome ³⁷.

L'intérêt de Castellani pour l'histoire de l'imprimerie est évident quand, à l'époque de la direction de la Bibliothèque Marciana, il s'opposa à l'idée de voir dans Panfilo Castaldi l'inventeur de l'imprimerie (aux détriments de Gutenberg), et quand il étudia l'imprimerie de Venice des origines à Alde Manuce ³⁸. On lui doit un catalogue sur les ouvrages anciens de géographie de la Bibliothèque et un essai sur quelques incunables méconnus, fruit du catalogage des éditions du xv^e siècle de la Bibliothèque réalisée par lui la même année ³⁹.

La représentation des marques typographiques est très précoce par rapport aux études italiennes sur le sujet, lesquelles débiteront avec l'essai de Giuseppe Fumagalli, futur bibliothécaire à la Bibliothèque nationale de Rome, puis directeur de plusieurs bibliothèques italiennes, dont la Bibliothèque Braidense ⁴⁰. Elle constitue un témoignage significatif de la

■ 37. Virginia Carini Dainotti, *La Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele al Collegio Romano*, Firenze, L. S. Olschki, 2003. ■ 38. *Le Biblioteche nell'antichità dai tempi più remoti alla fine dell'Impero romano d'Occidente*, Bologna, 1884 ; *Da chi e dove la stampa fu inventata? Ovvero stato presente della questione sul vero inventore della tipografia e sulla città che prima esercitò quest'arte*, Firenze, 1888 ; *La Stampa in Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio seniore*, Venezia, 1889. ■ 39. Carlo Castellani, *Catalogo ragionato delle più rare o più importanti opere*

geografiche a stampa che si conservano nella Biblioteca del Collegio romano, Roma, Tipografia Romana, 1876 ; *Notizia di alcune edizioni del secolo XV non conosciute fin ora dai bibliografi, un esemplare delle quali è conservato nella Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma*, Roma, Tipografia Romana, 1877. ■ 40. Giuseppe Fumagalli, « Delle insegne tipografiche e specialmente delle italiane ; prime note », dans *Il Fanfani, giornale di filologia, letteratura e scienze*, a. III, 1883, p. 13-18.



collaboration de l'artiste et du bibliothécaire. On ne peut exclure la copie directe d'après les exemplaires, mais on pensera plutôt que le peintre a pris pour modèles la seule publication disponible de l'époque, le *Facsimile di alcune imprese di stampatori italiani dei secoli XV e XVI*, rédigé par le libraire milanais Paolo Antonio Tosi en 1838 ⁴¹, et pour les Français, le livre de Silvestre consacré aux *Marques typographiques* et publié en 1867 ⁴².

■ 41. *Fac-simile di alcune imprese di stampatori italiani dei secoli XV e XVI*, Milano, Paolo Antonio Tosi, 1838. ■ 42. Louis-Catherine Silvestre, *Marques typographiques, ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblemes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis l'introduction de l'Imprimerie en 1470,*

jusqu'à la fin du seizième siècle : à ces marques sont jointes celles des libraires et imprimeurs qui pendant la même période ont publié, hors de France, des livres en langue française, Paris, [s. n.], 1867. On ne pense pas qu'elles aient été tirées de Friedrich Roth-Scholtz, *Icones bibliopolarum*, op. cit., 1726.

JEAN-MICHEL LENIAUD

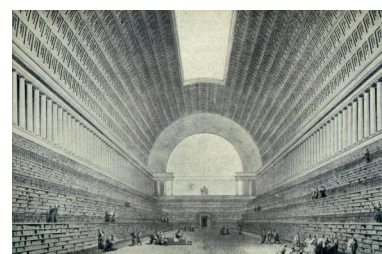
L'invention du programme d'une bibliothèque (1780-1930)

Il faut bien reconnaître qu'en France, la bibliothèque universitaire constitue un phénomène relativement récent. Les évêques d'Ancien Régime ne s'en sont pas préoccupé, à la différence de leurs confrères des états de Marie-Thérèse, les comtes Eszterházy à Eger et Batthyány à Alba Julia. Les contre-exemples fournis par Mazarin au collège des quatre nations, par dom Inguibert dans les états du pape à Carpentras et par Méjanes à Aix-en-Provence le confirment : les deux premiers reproduisaient un modèle romain, le troisième s'inspirait sans doute de l'initiative de Carpentras. En fait ce sont les ordres religieux à vocation d'enseignement et de recherche, Prémontrés et Génovéfains en particulier, qu'on voit intervenir en la matière, dans ces domaines que la puissance épiscopale avait laissés de côté. C'est plus tard que le réseau des bibliothèques a dû se constituer, à la suite des confiscations révolutionnaires, et qu'il s'est organisé en bibliothèques municipales.

AUX ORIGINES D'UNE RÉFLEXION BIBLIOTHÉCONOMIQUE

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que la réflexion sur le programme d'une bibliothèque ne soit pas antérieure au XIX^e siècle. Le projet qu'en 1787, François Léonard Seheult dessine, d'une « bibliothèque publique pour une grande ville » s'en tient à une forme circulaire, celle du tholos antique, sans doute moins pour des raisons fonctionnelles que parce que le cercle, forme euclidienne parfaite, exprime symboliquement le principe de l'unité des savoirs. À peu près au même moment, en 1785, Étienne-Louis Boullée dessine un projet de bibliothèque royale [ill. 1] : une façade sur la rue Colbert et une salle de lecture. La façade sur rue se signale par une majestueuse architrave décorée d'une frise ionique et, surtout, portée par seize colonnes, combinaison qui, depuis la colonnade de Perrault pour le Louvre, exprime la permanence et l'unité de l'autorité, mais aussi par un escalier à deux volées qui conduit le lecteur depuis le niveau profane de la rue à l'étage du savoir. Quant à la salle de lecture, elle affecte la forme d'une longue basilique dont la nef, voutée en berceau décoré de caissons et éclairée par un dispositif zénithal, est réservée aux livres et à la lecture en accès direct. Au fond, l'abside éclairée à contrejour par un oculus zénithal lui aussi, est réservée au trône de la présence royale.

En 1811, Louis-Tullius Visconti concourt à l'École des beaux-arts dans le cadre d'un concours dit « d'émulation » destiné aux élèves de première classe pour un programme de bibliothèque. Cet architecte qui, sous la Restauration, aura l'occasion de réfléchir à la possible installation de la Bibliothèque royale dans l'aile Rivoli du Louvre propose un plan cruciforme qui s'inspire sans doute d'un plan du même type, celui de la salle de lecture de la bibliothèque



1. Étienne-Louis Boullée (1728-1799).
Projet de bibliothèque royale, élévation
intérieure. 1785. Eau-forte. Paris,
Bibliothèque nationale de France.



2. Henri Labrouste, Bibliothèque Sainte-Geneviève, vue intérieure de la salle de lecture. 1843-1850. Paris, V^e arrondissement.

de l'abbaye de Sainte-Geneviève sous l'Ancien Régime. Trois ans plus tard, en 1814, le même Visconti concourt pour un nouveau projet, sur un programme mixte cette fois, à la fois bibliothèque et musée. Sur la base d'un plan cruciforme et d'une élévation qui privilégie la forme du temple à l'antique avec son fronton, ses colonnes mais aussi son couvrement porteur d'arbres toujours verts, l'auteur insiste sur le caractère sécuritaire de la construction qu'il ceinture de murailles de forteresse.

Dans un contexte où la professionnalisation du bibliothécaire n'est pas encore bien affirmée, dans un moment où les exigences bibliothéconomiques restent balbutiantes, il ne faut pas s'étonner que les programmes restent sommaires, qu'on s'en tienne prudemment à des plans simples et qu'on surinvestisse le caractère symbolique des formes architecturales et des décors. On ne différencie pas le lieu de stockage des livres de l'espace de lecture mais sans doute ne cherche-t-on pas à le faire. On ne prévoit pas d'espace réservé pour l'administration mais l'organisation de la salle de lecture de la bibliothèque de l'abbaye Sainte-Geneviève exprime un souci de surveillance panoptique. Quant aux symboles, omniprésents, ils appartiennent au monde de la sacralité : l'architrave et les colonnes, le passage sous colonnes, l'escalier, le sanctuaire réservé. Pour l'iconographie et le discours dont elle est porteuse, ils s'inscrivent dans la continuité des prescriptions de Quatremère de Quincy et de ses *Considérations morales sur la destination publique des ouvrages de l'art* sur le rôle de l'art public dans la société politique : Delacroix peint, aux plafonds des bibliothèques de la chambre des députés et du Sénat, dans des volumes qui doivent encore tout au dispositif de la galerie, des scènes qui entendent véhiculer une réflexion historique sur la culture.

L'INVENTION DU PROGRAMME DE BIBLIOTHÈQUE

Le ton change vers la fin des années 1830 lorsque le gouvernement charge Henri Labrouste de la construction de la bibliothèque Sainte-Geneviève [ill. 2] à Paris. La réflexion de cet architecte, qui se place sous l'égide d'une démarche rationaliste, conduit à cette professionnalisation de la bibliothèque qui va conduire vers la fin du XIX^e siècle aux extraordinaires compilations de Paul Planat, *L'Encyclopédie de l'architecture et de la construction* et de Jules Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*. Labrouste, tout en reprenant le principe de la galerie qu'il dédouble par le moyen de deux voûtes en berceau portées par une structure en fonte, innove sur des points essentiels en distinguant le lieu pour les livres de l'espace pour la lecture, l'un et l'autre jusqu'alors passablement indifférenciés, en établissant un dispositif de surveillance dans la salle de lecture, en organisant un dispositif d'éclairage, ici latéral, destiné à garantir le confort du lecteur, en installant des magasins et des accès qui facilitent la rapidité du transport des livres. Quant à la forme extérieure qui répond au type du palais florentin, elle garantit la sécurité des collections et dissuade les cambrioleurs. L'architecte multiplie les innovations pour chaque élément du projet : luminaires sur les tables, hottes pour le transport des livres, étagères et rayonnages pour le stockage, couleur verte sur les murs pour le repos de l'œil. La bibliothèque, désormais, entre ici dans la sphère de la professionnalisation par le truchement de Labrouste ; elle y restera de façon définitive. Mais le rationalisme de la pensée du concepteur ne visera nullement à mettre un terme à la réflexion formelle sur les symboles.



3. Henri Labrouste. Salle de lecture de la Bibliothèque nationale de France en cours de restauration. 1854-1875. Paris, II^e arrondissement, site Richelieu.

Comme pour confirmer que la voie est ouverte, la *Revue générale d'architecture et des travaux publics* dont César Daly est le rédacteur en chef publie dans son volume VIII (1848-1850) une planche de trois projets (pl. 40) sur le thème des bibliothèques publiques. Le premier est signé par Leopoldo della Santa. L'auteur réfléchit depuis longtemps à l'architecture des bibliothèques sans être architecte lui-même mais bibliothécaire et publie dès 1816 à Florence *Della costruzione e del regolamento di una publica universale biblioteca con la pianta dimostrativa*. Il projette une composition en trois bandes dans le sens de la longueur : au centre est placé ce qui a trait à l'administration et à la lecture et, sur les côtés, sont installés les magasins. Le deuxième projet est dû à Benjamin-Jules-Paul Delessert, auteur d'un *Mémoire sur la bibliothèque royale, où l'on indique les mesures à prendre pour la transférer dans un bâtiment circulaire, d'une forme nouvelle, qui serait construit au centre de la place du Carrousel : cette bibliothèque contiendrait 800.000 volumes* (Paris, 1835). La suite du titre est encore plus significative : *Elle serait incombustible, d'un service et d'une surveillance faciles ; tous les livres seraient renfermés sous des châssis vitrés et accessibles au moyen de galeries et escaliers en fer ; elle n'occuperait que 1,900 toises carrées, et pourrait être entièrement terminée dans trois ans, pour la somme de 8 millions ; elle ne coûterait rien à l'Etat ; les terrains et maisons occupés par la bibliothèque actuelle étant d'une valeur égale*. L'auteur propose un plan radial dans l'esprit des Lumières, avec la salle de lecture au centre et les magasins dans les rayons. Le troisième, enfin, est l'œuvre de Louis Visconti et n'est rien d'autre que son projet de restauration de la Bibliothèque nationale.

La commande de la Bibliothèque impériale [ill. 3] à Henri Labrouste contribue à faire entrer l'architecture des bibliothèques dans une voie beaucoup plus moderne. Dans l'enceinte de ce qu'on appellera plus tard le quadrilatère Richelieu, l'architecte supprime et détruit tous les édifices anciens qui dérangent son dessein : une grande salle de lecture de plan carré que termine un hémicycle et, dans le prolongement, sur une surface identique, le bâtiment des magasins. Il n'est pas un domaine dans lequel l'architecte n'ait innové : le mode d'éclairage des salles, à la fois latéral et zénithal ; l'ambiance chromatique, du vert, qu'il estime favorable au confort de l'œil ; le mobilier du lieu de surveillance à l'entrée de l'hémicycle. On vient même de découvrir à la faveur des travaux de restauration conduits en 2013 qu'il avait orné l'intrados des coupes [ill. 4] qui couvrent la grande salle de rinceaux d'aluminium en pâte. Or, dans le début des années 1860, on commence tout juste à savoir le produire en lingots et il coûte alors aussi cher que l'or. C'est dire si Labrouste suit l'actualité : par les moyens les plus modernes, fussent-ils particulièrement coûteux, il veut disposer au revers des coupes des réflecteurs qui facilitent la diffusion de la lumière dans la salle. Quant aux magasins, ils se signalent par le passage des rayonnages en bois à l'invention mondiale du magasin métallique : leur emploi répond à la fois à des objectifs de durabilité et, croit-on alors, de résistance au feu. Après avoir failli être détruits dans le cadre de travaux de rénovation entrepris depuis 2013 au profit de l'Institut national d'histoire de l'art, ils seront conservés pour partie à titre de témoins.

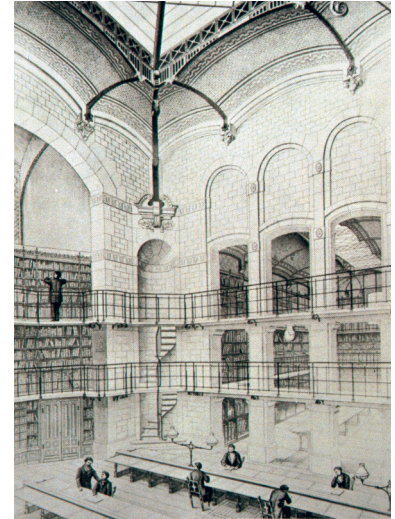


4. Henri Labrouste (1801-1875).
Salle de lecture de la Bibliothèque
nationale de France, détail des voûtes.
1854-1875. Paris, II^e arrondissement,
site Richelieu.

Les grandes bibliothèques mondiales

La réflexion de Labrouste croise de façon fortuite celle de Viollet-le-Duc à propos d'un type architectural qui hante la pensée des théoriciens du moment : la « grande salle ». La « grande salle », expose l'ingénieur architecte Léonce Reynaud, répond à un enjeu majeur des sociétés démocratiques : accueillir le peuple sans hiérarchisation d'aucune sorte dans un espace unitaire. En d'autres termes, le projet de « grande salle » vise à couvrir la plus grande surface possible avec le minimum de supports possible. La bibliothèque, au même titre que la cathédrale, la salle de concert ou l'Opéra, s'inscrit dans la dynamique des recherches sur le type. Aussi ne faut-il pas s'étonner que Louis-Ernest Lheureux ait repris à son compte une célèbre proposition formulée par Viollet-le-Duc dans ses *Entretiens sur l'architecture*. À la bibliothèque de la faculté de droit [ill. 5], rue Cujas, aujourd'hui détruite, il couvre une salle de plan approximativement carré par un verrière portée par des arcs en fonte disposés en encorbellement. Ainsi nulle colonne ne vient fractionner l'espace de la salle et c'est un éclairage uniformément zénithal qui se répand sur la totalité de la pièce.

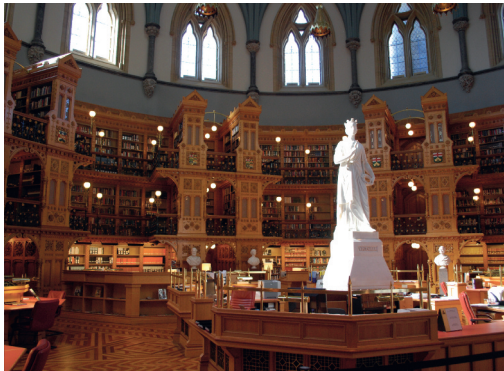
On retrouve la « grand salle » au cœur du plan en grille de la British Library (1865) [ill. 6] sous la forme d'un dispositif circulaire, puis à la bibliothèque du Parlement du Canada à Ottawa (1871) [ill. 7], à celle du congrès à Washington (John L. Smithmeyer arch., 1890-1897) [ill. 8], cette fois sous la forme d'un octogone couvert par une gigantesque coupole circulaire dont les charges sont reportées en périphérie. À peu près à la même époque, Jean-Louis Pascal construit la salle ovale de la Bibliothèque [ill. 9], initialement destinée à la lecture publique : couverte d'une verrière portée par une audacieuse structure de métal, elle repose sur des colonnes disposées en périphérie de la salle, de façon à libérer encore ici tout l'espace intérieur.



5. Louis-Ernest Lheureux (1827-1898).
Bibliothèque de la faculté de droit.
1876-1878. Paris, rue Cujas.



6. Bibliothèque du British Museum,
salle de lecture. 1857. Panorama
photographique.



7. Bibliothèque du Parlement
du Canada. 1871. Ottawa.

8. John L. Smithmeyer (1832-1908).
Bibliothèque du Congrès, Thomas
Jefferson Building, salle de lecture
principale. 1890-1897, Washington,
États-Unis.



9. Jean-Louis Pascal (1837-1920).
Bibliothèque nationale de France, vue
d'ensemble de la salle ovale. 1883-1936.
Paris, II^e arrondissement, site Richelieu.

10. Jože Plečnik (1872-1957).
Bibliothèque nationale universitaire,
salle de lecture. 1930-1941. Slovénie,
Ljubljana (dans *Jože Plečnik,
architecte, 1872-1957*, catalogue
d'exposition, Paris, Centre
Pompidou, 1986, p. 193).

Si l'on poursuit dans l'histoire des salles, on constate que la modernité des années trente renonce au plan centré qui s'impose comme corollaire de la « grande salle » pour revenir au carré long du plan barlong : c'est ce qu'on observe dans le projet d'Alexander Vesnin présenté dans le cadre du concours pour la Bibliothèque Lénine à Moscou, de même que dans la réalisation définitive de Chtchoussev (1928), à la Bibliothèque nationale universitaire de Ljubljana [ill. 10] construite par Jože Plečnik. Il faudrait poursuivre l'enquête au-delà.



ALFREDO SERRAI

I vasi o saloni librari
Ermeneutica della iconografia bibliotecaria

Le pitture decorative ed ornamentali hanno costituito *ab immemorabili* una struttura di abbellimento, di pompa, e di fasto delle architetture, realizzata e messa in opera, per ragioni climatiche, quasi soltanto negli ambienti interni. I motivi di tale arricchimento pittorico, spesso iconografico e non meramente geometrico, tuttavia, oltre che puntare all'accrescimento della venustà e della piacevolezza visiva degli spazi murari, si orientavano ad esprimere, ad evidenziare, e ad esaltare i significati e le funzioni possedute dai relativi ambienti, per mezzo di zone o interamente affrescate o con l'inserimento di singole immagini.

Le chiese, ed in generale i luoghi di culto, si distinguevano infatti, ovviamente, per scene di carattere religioso e di edificazione, ispirate prevalentemente a soggetti del Vecchio e Nuovo Testamento, o corredate da immagini di santi e martiri, oppure a motivi legati alla elevazione spirituale, ad episodi parenetici, o a descrizione di singoli riti o funzioni del culto.

Nei palazzi signorili ed in quelli del potere le rappresentazioni avevano per oggetto la storia delle relative città o degli stati, l'esaltazione di una particolare dinastia o della famiglia regnante, argomenti mitologici, vedute e scorci paesaggistici, azioni eroiche, scene di battaglia, ma non escludendo temi amorosi o pretesti per esibire nudi e bellezze sia maschili che femminili.

Un caso del tutto speciale di scenari ornamentali o pittorici attiene alla decorazione ed al corredo iconografico delle biblioteche, in particolare di quelle sale, dette vasi librari, che contenevano la raccolta e la esposizione dei volumi, e che degli stessi consentivano la lettura e lo studio.

Se le opere scritte hanno costituito non solo il patrimonio culturale e mentale dell'umanità ma anche il deposito, in particolare per le religioni cosiddette del libro, delle verità rivelate e trasmesse, era naturale che oltre a tutelarle ed a proteggerle venissero dati importanza, lustro e magnificenza ai locali destinati a conservarle e ad utilizzarle.

Era come se gli ambienti destinati a riunire i *corpora* tangibili e permanenti dello spirito dovessero ricevere la più nobile collocazione materiale ed estetica, e fossero quindi posti in edifici e sale caratterizzati da un'architettura solenne, elevata, e riccamente dotata di ornamentazioni e di abbellimenti consoni, in modo che già col loro apparire manifestassero sia le impronte di una certa sacralità sia il fatto che quegli stimoli iconografici inducevano al rispetto delle verità religiose e dei valori letterari, oltre che alla esaltazione della fede, della tradizione culturale, e della sapienza.

Va ricordato a questo proposito che, nelle collezioni librerie antiche, i libri venivano generalmente collocati in maniera logica o sistematica, sicché la loro distribuzione fisica andava a rispecchiare anche la rispettiva classificazione tematica, vuoi scientifica, vuoi linguistica, o disciplinare delle opere; di conseguenza un tale percorso finiva per ispirare anche le trame ed i motivi delle corrispondenti decorazioni od illustrazioni pittoriche e plastiche.

Nella specifica condizione bibliotecaria si presentano due situazioni ben differenziate, e, appunto, alternative, dipendenti dai due modi di collocare fisicamente i libri: sui muri o all'interno degli spazi fra loro racchiusi. Poiché, pressappoco dalla fine del secolo XVI, gli scaffali iniziarono a venir appoggiati alle pareti invece che essere posti negli spazi interni, ne conseguì che non restassero disponibili per le pitture o per le decorazioni altro che il soffitto ed eventualmente i pilastri. Al contrario, se i volumi, invece, continuavano a venir rinchiusi in plutei, armadi, o scaffali posti al centro del vaso, l'apparato iconografico si trovava libero di occupare le aree parietali in quanto sgombre dai volumi.

Analoghi erano stati gli effetti indotti sulle forme e la tipologia edilizia dei vasi librari in rapporto all'accesso delle fonti di luce ed alla loro fruizione, sia per il rinvenimento dei libri che per la loro lettura: occupate le pareti dai libri, o si aprivano finestre poste in alto, vicino al soffitto od alla volta, oppure ci si riduceva a strette finestre laterali insufficienti per ricavare una illuminazione adeguata.

Stabilita questa distinzione topografica, quali si trovarono ad essere le ragioni, e quindi i motivi, della presenza di iconografie, di statue, e di decorazioni pittoriche nell'ambito dei locali destinati a fungere da sedi bibliotecarie?

Quei motivi erano in primo luogo estetici, poi, genericamente, di esaltazione delle biblioteche in quanto alberghi della sapienza e depositi della conoscenza; ma oltre a ciò, al corredo figurativo veniva assegnato anche il compito di agire in funzione di sprone intellettuale ed esemplificativo nei confronti dei lettori, studiosi o tironi che fossero, ed infine esso serviva anche come una specie di indicatore e di guida bibliografica utilizzati a scopo di indirizzo e di orientamento nell'ambito dei vari settori destinati alla collocazione delle raccolte librarie.

Il tema delle biblioteche dipinte nasce improvvisamente tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento attraverso le opere di quattro manuali, uno di Giovanni Battista Armenini, in funzione di guida e di indirizzo ideologico per gli stessi pittori, e gli altri tre, genericamente biblioteconomici, ossia quelli di Angelo Rocca, di Claude Clément, e di Cristoforo Giarda, dedicati, rispettivamente, alla Biblioteca Vaticana, alla Biblioteca del Collegio Imperiale di Madrid, ed alla Biblioteca Alessandrina di Milano.

In queste quattro opere si trovano le prime trattazioni, di natura sia espositiva che esemplificativa, ma anche paradigmatica e giustificativa, che avessero per oggetto la presenza di decorazioni pittoriche applicate vuoi all'interno dei saloni librari, vuoi, eventualmente, sui relativi arredi, e sulla corrispondente suppellettile.

Il terzo capitolo della prima trattazione, e cioè di quella di Giovanni Battista Armenini, pittore lui stesso e critico d'arte, tratta in particolare *Della distinzione, & convenienza delle pitture secondo i luoghi, & le qualità delle persone*, mentre il capitoletto che segue è intitolato proprio "Con quali pitture gli antichi ornauano le loro librerie: & a che fine, & quello che al presente vi starebbe bene: & a che effetto si fanno".

DE' VERI PRECETTI DELLA PITTURA DI M.GIOVANNI ARMENINI DA FAENZA LIBRI TRE:
Ne' quali con bell'ordine d'vtili, & buoni auertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente: si dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipignere, & di fare le Pitture, che si conuengono alle conditioni de' luoghi, & delle persone. *Opera non solo utile,*

et necessaria à tutti gli Artefici per cagion del disegno; lume, et fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun'altra persona intendente di così nobile professione. Al Sereniss. Sig. il Signor GVGLIELMO Gonzaga Duca di Mantoua, di Monferrato, &c. [m.t.] IN RAVENNA Appresso Francesco Tebaldini. MDLXXXVI. *Con licenza dell'Ordinario, et della Santiss. Inquisit.* in-4.º

Questo il brano pertinente al nostro caso:

[...] passando dunque nel conuento, tratteremo di quelle cose, le quali si vanno ancor dipingendo, et prima delle librerie, come di parte più nobile, Io trouo che gli antichi eccellenti ornauano quelle, oltre la moltitudine de' libri, con gl'instrumenti mathematici, e tutti gli altri, si come forno quelli, che fece Possidonio, ne' quali i sette pianeti si moueuanò ciascuno secondo il suo moto proprio: Così fece Aristarco, il quale hauea in una tauola di ferro dipinto tutto il Mondo; e tutte le Prouincie con artificio eccellentissimo. Ma Tiberio Cesare poi vi fece porre le vere imagini de' Poeti antichi, con altre effigie di grand'huomini, per commouere con tali essempli, et infiammar quelli, i quali essercitano gl'ingegni loro circa alla cognitione delle cose humane, et diuine. Ma dipoi illuminato il mondo col lume della Santa Fede nostra, ancorche stia bene, che siano congiunte con la nostra Religione gli studij delle buon'arti, nondimeno di altri lumi, et di altre demonstrationi di verità al presente dipingere si deuono, doue io ne darò alcun principio, per essercene poche dipinte con ragione. Io dunque vorrei, che in quella facciata in fronte alla porta, che vi s'entra dentro, ci fosse dipinto vna figura di Donna bellissima, la qual figurasse la Santa Chiesa, che con singolar maestà sedendo tenesse dal destro lato vn candidissimo Agnello, sul quale ella posasse con leggiadria la man destra, et nell'altra tenesse vn bel tempietto di forma circolare, et vna parte di esso di argento, et vna d'oro, com'è à dir la cima. Et gli ornamenti, e di lei il campo vorrei che fosse di splendor celeste, et che poi ella si posasse su le nuuole, et si tenesse sotto i piedi i sette peccati mortali, i quali si storcessero, come premuti, et affannati, con diuerse, e strane attitudini, et indi saria bene che si vedesse pendere da gli ornamenti, che la recinge intorno, alcune cartelle con breui dentro, ne' quali vi si vedesse scritto di quelle sententie, et profetie, che più della scrittura sacra gli stessero bene. Né forse di minor dignità sarebbe il diuidere questa faccia in tre quadri, et in quello, ch'è nel mezo si figurasse la disputa di Nostro Signore ch'egli fece nel tempio, et da vna delle bande, la Santa Chiesa, et dall'altra la Religione, et se i detti spatij non comportassero Istoria alcuna, vi stariano forse bene le tre virtù della Chiesa, che sono Fede, Speranza, et Carità. Ma se io qui volessi continuare à dire di queste inuentioni, io dico per douersi dipinger solo questa più stretta parte, io stimo, che ci sono sì bene le materie acconcie, et copiose, che vn volume intiero non mi saria basteuole in virtù di questa Santissima Fede: et perciò queste poche ci siano poste come per vn principio di lume. Io di poi vorrei ch'è fosse bene, che fra i compartimenti dell'Istorie si vedessero dipinte di quelle virtù, che sono più adherenti ad essa, sì come la Pouertà, l'Obedientia, la Castità, l'Humiltà, la Perseueranza, con quell'altre insieme, che pur ci sono manifeste: Et perche le facciate da le bande corrispondesse bene à queste, io ci vorrei molte di quelle dispute, che già furon fatte da quei santissimi huomini, et dottissimi, de' quali la nostra fede sempre è stata, et è tuttauia così abundantissima, et massimamente di quelle dico, quando essi con tanto feruore, e spirito, predicando, et disputando vinceuano i Rè, et le Prouincie, et le vniuano portando nel grembo della verità, col lume della fede, et quando essi da quelli veniuano riceuendo tante riuerenze, et sommissioni, da quali essempli si vengono ad

infiammar gli animi de gli studiosi, et ad eccitarli à douer desiderar simili imprese per beneficio del prossimo; et per suo maggior premio. Di poi vi staria in conseguenza ancor bene il porui le sette Arti liberali, con gli affetti, et con gli habiti piene di dottrina, e non con i visi lisciati, et li panni volanti, nel modo che si vede che vsano di fare molti sciocchi dell'arte, con porre poi ciascuna di esse partitamente più vicine à quei banchi, dove stanno i libri, che di esse trattano, né voglio lasciare indietro, che in quei fregi, che di sopra vi si fingono intorno, stariano molto bene l'imagini di quei gran fondatori, et diffensori, che si son detti, della Fede, et questi basterebbe à farli dal mezo in su, e se non tanto, almeno che si vedessero sino alle spalle. Ma circa all'effigie loro, di dourebbe far quanto fosse possibile al naturale, percioche troppo cresce il desiderio, et l'amore, il considerare, che veramente essi fossero tali, né forsia biasimeuole farne alcuni ne' palchi di quelle, et ne' peduzzi, che fossero di so; ma intieri, i quali da basso col naturale corrispondessero benissimo, e nel resto poi dourebbero essere gli ornamenti condotti con vna allegria, et con vna dignità, et ordine straordinario, di modo, che tenesse gli studiosi allegri di maniera, et gli allettasse di modo, ch'essi non se ne sapessero partire; e di ciò ne sia detto à bastanza."

Armenini si muoveva comunque sulla falsariga teologica ed etica tracciata dall'autorevolissimo *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (Bologna 1582) del cardinale Gabriele Paleotti, Arcivescovo di Bologna, consultore e canonista al Concilio di Trento e molto vicino a Carlo Borromeo.

Lo scritto di Paleotti, articolato in 5 libri e 164 capitoli, fondato sulla decretazione conciliare, incarnava l'ortodossia controriformistica, e stabiliva una rigorosa guida precettistica ed una rigida regolamentazione dei soggetti iconografici e delle forme attraverso le quali era opportuno che si esprimesse la creazione artistica, in ispecie quella che serviva ad abbellire gli ambienti sacri e quelli pubblici.

L'opera del Paleotti ebbe una prima traduzione latina nel 1594 con la seguente edizione: DE IMAGINIBVS SACRIS, ET PROFANIS *ILLVSTRIS. ET REVERENDISS. D.D. GABRIELIS PALÆOTI* CARDINALIS, LIBRI QVINQVE. *Quibus multiplices earum abusus, iuxta sacrosancti Concilij TRIDENTINI decreta, deteguntur. AC VARIE CAUTIONES AD OMNIVM generum picturas ex Christiana DISCIPLINA restituendas, proponuntur. Ad usum quidem Ecclesiae suae BONO-* NIENSIS *scripti, caeterum bono omnium Ecclesiarum nunc primum Latinè editi.* [m.e.] Cum PONTIF. MAX. & CAESAR. MAIEST. Gratia & Priuilegio. *INGOLSTADII*, Ex Officina Typographica DAVIDIS SARTORII. Anno M.D.XCIV.

Il volume di Angelo Rocca (*Bibliotheca Apostolica Vaticana ... Romae, M.D.XCI*), a sua volta fondatore della Biblioteca Angelica, offre una descrizione minuziosa dell'appena edificato Salone Sistino, e per centinaia di pagine illustra le pareti del nuovo vaso vaticano, raffiguranti, oltre alle opere edilizie ed agli eventi del pontificato di Sisto V, la storia dei Concili, quella delle più illustri biblioteche della antichità, e quella della invenzione delle lettere dell'alfabeto in quanto strumento necessario per la comunicazione simbolica. Manca, però, in Rocca un qualunque altro riferimento erudito o disciplinare su una funzione delle pitture che non fosse quella di natura encomiativa o celebrativa.

A Rocca, tuttavia, non sfugge il valore esaltativo e la portata infervorativa degli ornamenti e delle decorazioni applicate sulle pareti e in generale sugli elementi architettonici di un salone librario, tanto che a p.2 dell'opera citata egli equipara addirittura ad una visione celeste l'accesso alle volte del Salone Sistino, ravvivato da festoni di putti alati che spalancano dei libri :

“Bibliothecam verò ingredienti, & suspicienti statim fornix sese offert, varijs picturis & imaginibus distinctus & insignitus, in quo pueri aligeri choro, siue coronas repraesentantes, sibique inuicem libros porrigentes cernuntur, & in cuiuscunque chori medio imago librum manu gestans & scientiam aut artem aliquam praeseferens adstare conspicitur, multis item id genus alijs picturis, & ornamentis ad stemmata gentilitia SIXTI V. non minus ingeniose excogitatis, quàm venuste, atque artificiose vndeque collocatis, atque ita, vt haec omnia Caelum ipsum, quatenus humana imaginatio hoc tibi tale struere potest, ante oculos proponere videantur.”

La differenza fra l'impostazione e le prospettive interpretative di Rocca da una parte e di Claude Clément e di Giarda dall'altra risulta basilare non solo per la nostra analisi, ma per potervi includere un abbozzo di ermeneutica generale sulle “Bibliothecae pictae” : nel primo caso il linguaggio ed i soggetti figurati o plastici sono in funzione esclusivamente decorativa ed ornamentale, intesa ad esaltare la magnificenza della costruzione e i meriti del pontefice che l'aveva voluta, negli altri, invece, gli apparati artistici servono anche a precisare, a rimarcare, ed a caratterizzare certe particolarità o differenze all'interno della collezione libraria, qualificandone gli scopi e gli orientamenti ideologici.

Mentre Rocca rimane sulla linea della pura esaltazione estetica e di una mera retorica figurativa, relative sostanzialmente ad argomenti esterni alla specifica raccolta libraria, per il gesuita Claude Clément gli elementi iconografici, oltre alla funzione ornamentale posseggono, grazie ad un tramite segnaletico-grafico, chiare implicazioni parenetiche, censorie, ed apologetiche.

In altre parole, se l'intento di Angelo Rocca – egli stesso, in quanto esperto di biblioteche e segretario del Papa, sostanzialmente ideatore delle pitture e degli emblemi del Salone Sistino – si manifesta attraverso un programma iconografico di esaltazione dell'importanza e della magnificenza dell'opera di Sisto V, quello di Clément, gesuita e Professore di Erudizione incide, invece, profondamente, come vedremo, nella composizione e nella struttura letteraria ed ideologica della raccolta bibliotecaria del Collegio Imperiale di Madrid, il cui governo e la cui gestione erano a quel tempo affidati alla Compagnia di Gesù.

In Giarda, poi, si compenetrano in una metafisica assoluta le strutture del sapere, le scienze particolari, e quindi le classificazioni librarie, personificate dalle relative immagini. Nella concezione giardesca rivivono quindi, in simbiosi concettuale, le idee platoniche, le verità del messaggio divino, e le esperienze ed i canoni della esistenza umana.

Nei quattro suddetti paradigmi può inquadrarsi la vasta e numerosa casistica delle biblioteche dipinte europee che, dal Rinascimento al secolo XIX, hanno offerto alcuni dei più affascinanti e seducenti esempi di vasi librari, arricchiti di affreschi ed ornamenti che esaltavano, insieme, il trionfo della sapienza, il gusto della erudizione, gli afflatti della religiosità, ed i valori umanistici, costituendo, nell'insieme, forse l'emblema più alto, e più icasticamente rappresentativo della civiltà europea.

L'opera di Clément si enuncia attraverso il seguente titolo che, nel suo barocchismo, non si perita di formulare un programma dell'opera talmente ambizioso da far credere che ci si trovi dinanzi ad un completo trattato di biblioteconomia, tanto che molti lo hanno

erroneamente associato allo *Advis pour dresser une bibliothèque* (1627) di Gabriel Naudé, avendolo incorporato all'interno del quadro di una presunta generale rinascita degli interessi e degli studi bibliografici:

MVSEI, SIVE BIBLIOTHECÆ tam priuatæ quàm publicæ Extructio, Instructio, Cura, Vsus, LIBRI IV. Accessit accurata descriptio Regiæ Bibliothecæ S.LAVRENTII ESCVRIALIS: Insuper Paranesis allegorica ad amorem literarum Opus multiplici eruditione sacra simul et humana refertum; præceptis moralibus et literariis, architecturæ et picturæ, subiectionibus, inscriptionibus et Emblematis, antiquitatis philologicæ monumentis, atque oratoriis schematis utiliter et amœnè tessellatum. Auctor P. CLAVDIVS CLEMENS Orna-censis in Comitatu Burgundiæ e Societate IESV, Regius Professor Eruditionis in Collegio Imperiali Madritensi. LVGDEVNI SVMPTIBVS IACOBI PROST M.DC.XXXV.

Cronologicamente si può far precedere l'opera di Claude Clément (Ornans 1594-1642) a quella di Giarda – o almeno a ritenerle contemporanee, ma senza reciproche influenze – in base ad una notizia bibliografica che non trova tuttavia conferma libraria, e che attribuisce la prima edizione della citata opera al 1628.¹ Tuttavia comunque l'anticipo di Clément può essere avallato da una conferenza del 1627 – *Psyches iatreion, Medica animi officina studiosæ iuuentuti, vt si immunis esse volet omnibus vitiis quibus obnoxia est illa ætas, pancresta medicamenta è museis & Bibliothecis promat. Paranesis allegorica ad amorem il quadro litterarum, Habita in Collegio Dolano Societatis Iesu in solemni studiorum instauratione anno 1627.* – pubblicata fra le p.537-552 della edizione appena citata, nella quale l'autore espone in breve le proprie opinioni sul rapporto fra la morale e l'uso di una biblioteca aperta al pubblico, ma in particolare rivolta ai giovani, e anzitutto le cautele che occorre avere affinché i benefici della raccolta libraria non risultino compromessi e minacciati dal pericolo delle oscenità e della immoralità, vuoi presenti nei testi come nelle immagini.

Due sono i quadri di riferimento e di esemplificazione sui quali si incardina il trattato; il primo è intessuto di citazioni dalla letteratura classica relativa alle biblioteche, il secondo richiama le concrete realizzazioni del Collegio Imperiale di Madrid e, al termine del volume, quelle attuate nel salone librario dell'Escorial.

Una panoramica concisa dei libri dell'opera, e delle loro sezioni, fornisce un quadro quantitativo e distributivo esplicito del contenuto e del programma ideologico dell'opera di Claude Clément.

Liber I. (p.1-284)

Sectio I.: Gli otto fini delle biblioteche.

Sectio II.: Luoghi indicati per edificarvi una biblioteca.

Sectio III.: Titoli o gnomo da inserire all'ingresso della biblioteca.

Sectio IV.: I quattro simulacri che si ponevano nelle biblioteche antiche: Hermes, Herma-thena, Hermeracles, Hermerotes, raffiguranti ossia le unioni plastiche e simboliche degli emblemi attribuiti a Mercurio con quelli specifici delle altre divinità, e cioè Atena, Eracle, e gli Amorini.

■ 1. Cfr. Mathilde V. Rovelstad, *Claude Clément's pictorial catalog*, "Library Quarterly", 1991, p.176.



Sectio V.: Pitture eleganti ed emblemi idonei per adornare la biblioteca, insieme alle precauzioni richieste in proposito. Fra i soggetti consigliati, Cristo, la Vergine Maria, ma anche l'Egitto in quanto fonte della sapienza, i Caldei, i Druidi, ed i Gimnosofisti.

Sectio VI.: Gnome da dipingere sulle volte, le pareti ed i pilastri.

Sectio VII.: Precettistica emblematica a commendata degli studi.

Sectio VIII.: Immagini e rappresentazioni degli eruditi e dei letterati sulle pareti, le colonne, e le vetrate. Il cap.IV offre una descrizione particolareggiata delle immagini collocate nei locali e negli spazi disponibili, dagli intercolumni alle finestre, della Biblioteca del Collegio Imperiale di Madrid.

277

In corrispondenza, ed in opposizione, ai soggetti, agli emblemi, ed ai ritratti dei personaggi lodevoli e encomiabili si hanno i telamoni dei reprobri e dei condannati. Così, ad esempio, in antitesi alla lista dei Teologi Scolastici si ha la coppia dei telamoni malvagi raffiguranti John Wyclif e Jan Hus; altrettanto, con una dialettica analoga, i Teologi Morali ortodossi vengono contestati dalle immagini di Martinus Lutherus e di Ioannes Calvinus, e, analogamente, alle figure dei Filosofi Contemplativi rispondono negativamente Carlostadius e Melanchthon, mentre ai Filosofi Morali encomiabili si oppongono Machiavelli e Jean Bodin.

Ma, ad esempio, perfino nei Fisiologi viene offerta e rappresentata una contrapposizione, quella fra Giulio Cesare Vanini e Cornelio Agrippa, mentre ai Medici ortodossi corrispondono in negativo Paracelso e Robert Fludd. Altrettanto vale per tutte le altre discipline, dai Poeti apprezzabili, cui si oppongono Pietro Aretino e Theodorus Beza, ai Filologi, ed ai Grammatici, e così via.

Liber II. (p.285-447)

Sectio I.: Ordine degli armadi e degli scaffali in 24 classi con la nota delle statue o dei ritratti dei maggiori esponenti presentati in ciascuna di quelle.

Sectio II.: Lista degli apparecchi scientifici e dei globi a corredo della suppellettile libraria.

Sectio III.: Dopo aver elencato le sette categorie di libri proibiti e da bruciare – magici, empî, eretici, osceni, scandalosi, di plagio, inetti – vengono illustrati il carcere ed il rogo della biblioteca.

Sectio IV.: Raccolte librerie indicate e consigliate per le biblioteche degli ecclesiastici e dei principi.

Liber III. (p.448-476)

Sectio I.: Degli addetti alla biblioteca.

Sectio II.: Della gestione fisica dei libri, e della suppellettile necessaria alla lettura (lucerne, orologi, campanelli).

Liber IV. (p.477-514)

Dedicato agli assiomi filologici, ed ai luoghi comuni.

Fra le p.515-536 : Bibliothecae Escorialis descriptio. Vi è inclusa la descrizione delle pitture esistenti sopra e sotto il cornicione.

Nelle ultime tre pagine dell'indice preliminare, una lista di 48 soggetti pittorici offerti quali esempi di emblemi raccomandati.



Come è evidente dal suo stesso sommario, l'opera di Claude Clément non ha portata o implicazioni filosofico-concettuali ma risulta di impostazione meramente descrittiva, esemplificativa, e precettistica, sulle linee culturali della tradizione sapienziale e della teologia cristiana; in sostanza il manuale si riduce a fornire una modellistica di natura iconografica da applicare alle strutture architettoniche e librerie dei vari tipi di biblioteca, compreso quello dello Escorial che, per primo, aveva proposto la collocazione parietale degli scaffali e degli armadi.

Come Claude Clément, anche Cristoforo Giarda (Vespolate 1595 - Monterosi 1649), entrato nei Chierici Regolari di S. Paolo (Barnabiti) a Milano nel 1611, era stato Professore di Retorica nei collegi del proprio Ordine. Era caduto vittima di un agguato per mano dei sicari di Ferruccio II Farnese mentre si recava ad assumere il possesso della diocesi di Castro, della quale era stato nominato vescovo nel 1648; ne era risultata la seconda guerra di Castro, che aveva portato alla distruzione della città ed al trasferimento di quella sede episcopale ad Acquapendente.

L'opera – BIBLIOTHECÆ ALEXANDRINÆ ICONES SYMBOLICÆ P. D. CHRISTOPHORI GIARDÆ CLER. REG. S. PAVLI ELOGIIS ILLUSTRATÆ. [...] Apud Io. Bapt Bidellium. 1628 – con tavole di Francesco Bassani, consiste in un'elaborata interpretazione simbologica delle immagini delle Discipline dipinte sugli armadi della biblioteca del Collegio, annesso nel 1609 alla Chiesa di S. Alessandro in Milano, edificata dai Barnabiti. Non solo il Collegio ma anche la biblioteca ebbero il nome di Alessandrino e, rispettivamente, di Alessandrina.

Quest'ultima risultò accresciuta di molte migliaia di volumi, con tutti i relativi arredi, tra cui gli scaffali dipinti, più due globi e molti quadri, in seguito ad una donazione del patrizio Carlo Bossi (Milano 1572-1649), che si era fatto egli stesso barnabita.

La suddetta edizione del Giarda, che era stata preceduta da una analoga, milanese, del 1626, per Melchiorre Malatesta, i cui figli ed eredi firmano la dedica senza data anche della edizione del 1628, affronta la questione della iconografia bibliotecaria, partendo da una analisi simbologica delle immagini dipinte sugli armadi in cui erano contenuti i volumi spettanti alle 16 partizioni disciplinari della raccolta libraria.

Per Giarda, i simboli non sono dei meri sostituti delle idee ma ne incarnano e rivelano le essenze, sulla base della antica sapienza e del dono divino delle scienze e della virtù, che, al fine di interpretare e conoscere la realtà, hanno concesso agli uomini il potere sia sulla natura in generale che sulle proprie limitazioni.

Le immagini simboliche sono quindi contemporaneamente sia le mediatrici della volontà divina nei confronti degli uomini, sia le forme ispiratrici delle scienze, mentre nella direzione opposta rappresentano i canali per il cui tramite l'uomo risale alla contemplazione di Dio e quindi viene abilitato ad intuire ed a rappresentarsi le sue verità.

Giarda suppone, allora, l'esistenza e la validità di una comunicazione per immagini che, assistite dalla scienza, riescono a penetrare nelle strutture e nelle regole profonde del creato, realizzando così una sorta di pitagorismo metafisico, incardinato nelle essenze delle forme visive.

Al termine delle pagine dedicate alla Doctrina Symbolica, quali prove della sua validità, vengono citate le testimonianze grafiche che, partendo dai geroglifici egizi giungono alle testimonianze simboliche dei resti pittorici e fittili dei Greci.

Dopo un paragrafo dedicato al Numero quale simbolo per eccellenza e regola universale, Giarda passa ad illustrare le sedici immagini che, mediante altrettante figure muliebri, rappresentano la natura ed i caratteri di altrettante discipline, o classi, attraverso le quali viene scandito e personificato, col tramite di immagini pertinenti, l'intero corpo della scienza; esse sono : *Sacra Scriptura* (p.13), *Sacra Theologia* (p.23), *Lex Canonica* (p.35), *Lex Civilis* (p.43), *Philosophia Natur.* (p.51), *Philosophia Moralis* (p.57), *Medicina* (p.65), *Chirurgia* (p.71), *Eloquentia* (p.77), *Poesis* (p.91), *Astronomia* (p.99), *Geographia* (p.107), *Mathematica* (p.111), *Architectura* (p.117), *Historia* (p.127), *Eruditio* (p.135).

La materia trattata viene comunque esposta ed analizzata esclusivamente in termini di pura eloquenza, con l'assegnazione a ciascuna disciplina di caratteri e di qualifiche di mera terminologia letteraria, ed il sussidio di citazioni, di riferimenti, di immagini, e di emblemi che appartengono al repertorio della tradizione religiosa e mitologica.

Si riporta l'esempio del compendio riguardante la *Historia* : "*Lunae. Dianae, Proserpinae collata. Veritas ipsius anima, & vita. Tres classes Chronologia, Geographia, & Historia sunt. Eadem Clavis Ethica & Economica Politica. Reseratrix Memoriae, voluntatis, & intelligentiae. Clavis Caesarea nobilior.*"

L'immagine della *Historia* è pertanto costituita da una donna avvolta in grandi vesti, con tre facce, una rivolta al passato, una al presente, e una al futuro, che nella mano destra regge un'asta per misurazioni e nella sinistra tiene due chiavi, appunto la Cronologia e la Geografia.

E' evidente come Giarda tenti di stabilire un rapporto fra le qualità e le competenze delle varie discipline, in modo da farne risultare un sistema di corrispondenze con le immagini che dovrebbero rappresentarle; ma è anche palese che il programma grafico e pittorico risulta ben lontano dal conseguire le mete desiderate e proposte.

Oltre che fondarsi su un'impalcatura disciplinare e quindi applicare le proprie intenzioni su una concreta realtà libraria, il programma non oltrepassa le velleità di una aspirazione, che rimane infatti esclusivamente di natura retorica e letteraria in quanto si limita a venir tradotta nelle intenzioni di chi voleva connettere una teoria debolissima e fantasiosa, da un lato con le immagini dei sedici armadi, dall'altro con la complessità di una integrale organizzazione scientifica della conoscenza.

Sia la trattazione di Clément che quella di Giarda obbligano a mettere a fuoco il problema centrale dei rapporti tra rappresentazioni figurative e raccolte librerie, nel momento in cui evidenziano l'assoluta estraneità e forse addirittura una incompatibilità tra le due sfere, e quindi il fallimento di ogni tentativo di riunirle per stabilirne un rapporto se non reciprocamente funzionale almeno a grandi linee significativo.

Da un lato collezioni di oggetti inerti, dall'altro espressioni figurative che non si richiamano e non si ispirano a quegli oggetti ed alla loro disposizione bensì ai contenuti concettuali ed ideologici di quelle entità fisiche che sono i libri. Come si vede è una relazione monca su un fronte, anche se si presenta estetico-simbolica di qualcosa; mentre sull'altro si offre autonoma, invece, dalla prima ed esclusivamente materiale, quindi vagamente implicita se non del tutto ottusa.

Si sa che in quegli oggetti materiali si rinchiudono lo spirito intellettuale, la storiografia, la poesia, la teologia e tutta la gamma degli scenari disciplinari, ma come agganciare e tradurre od illustrare il mondo di quelle idee mediante espressioni che hanno tutt'altra natura, ossia

sostanza grafica ed artistica ? La stessa disconnessione anzi una medesima incomprendimento si verificherebbero qualora si dovesse comporre un'opera musicale che avesse per argomento la biblioteca.

Il problema è quello fondamentale dei rapporti fra linguaggi primari che, non esprimendo od interpretando semantiche, e quindi realtà autonome e fra loro indipendenti, oppure che non siano tra loro affini o convertibili, risultano poi non trasferibili gli uni negli altri. Quei linguaggi non sono formulazione di codici, vuoi di natura analogica o digitale, bensì funzioni mentali di assoluta creatività, freatiche ed irrelate, che nascono e si sviluppano per ragioni e con metodi insiti nelle strutture cerebrali profonde.

La questione di dover abilitare un mezzo espressivo, che appartiene ad un dato livello ontologico, ossia quello iconico-figurativo, per metterlo in rapporto con gli elementi di un altro e diverso livello ontologico, quello dei libri, non viene affrontata nei termini di un linguaggio comune, che in realtà non esiste, ma ricorrendo ad un armamentario di emblemi che già in passato erano stati adoperati per denotare le essenze traslate di una ontologia che traeva alimento dalla cultura rinchiusa nei volumi; e quell'armamentario è costituito essenzialmente dai simboli della mitologia egizia e greco-romana e da quelli della religione giudaico-cristiana.

Il problema è comunque ben diverso da quello sotteso da relazioni numeriche, e quindi poi costruttive ed architettoniche, che, partendo dai postulati pitagorici di un'armonia universale retta comunque dai e sui numeri, autorizza ad interpretare le grandezze geometriche ed i moduli fisici come espressione di rapporti armonici di tipo musicale. Nel caso dei vasi librari, a parte le proporzioni fisiche degli spazi, non ci sono elementi o configurazioni iconiche che possano venir valutate in termini numerologici.

La simbologia iconografica bibliotecaria poteva richiamare e ripetere solamente forme e raffigurazioni già espresse e formulate in passato, in quanto pertinenti ai significati ed ai valori collaudati, e quindi consacrati, della realtà scientifica e letteraria appartenente alla tradizione culturale del mondo antico. Clément, aveva assunto infatti tale simbologia, preoccupandosi unicamente che in quel bagaglio iconologico non si infiltrassero anche soggetti erotici o di esplicità sessualità.

Evidentemente i testi di iconografia bibliotecaria avevano a disposizione un unico collegamento, un solo ponte di transito, quello di mettersi in rapporto non con i singoli libri ma con la loro disposizione e cioè con i messaggi incorporati nella dislocazione simbologica delle loro singole classi.

L'iconografia ne approfitta pertanto per rappresentare la sfera ed il ventaglio dei contenuti delle opere racchiuse nei libri, e riferirsi cioè, in altre parole, all'orizzonte ed al senso particolare che una data civiltà, in un suo specifico momento storico, aveva assegnato alla istituzione ed alla realizzazione classificata di una collezione libraria.

A questo risultato giungono le trattazioni di iconografia bibliotecaria che abbiamo rapidamente delineato, e conseguentemente tutti gli esempi e le realtà bibliotecarie europee, civili e monastiche, che nei secoli XVI-XVIII, soprattutto nell'Europa centrale, avevano cercato di arricchire le costruzioni adibite a biblioteche, col rivestirle, nelle volte dei saloni, nelle pareti e comunque negli spazi liberi dai libri, di raffigurazioni esprimenti programmi pittorici o statuari indirizzati alla decorativa, alla esaltazione sapienziale, o come invito agli studi, ed apoteosi dello spirito, sia religioso che umano, teologico come scientifico.



Un connubio di forme grafiche applicate o rivolte ad illustrare una biblioteca, o si ispirava ai valori culturali contenuti nei libri, o ricorreva alle immagini tradizionali di quei numi antichi che avevano presieduto alla scrittura, alla poesia, alla comunicazione, ed alla sapienza, o richiamava i precedenti di altre biblioteche – come era avvenuto, appunto, nel Salone Sistino Vaticano –; la limitatezza dei temi e soprattutto la rinuncia a decorare, più o meno sfarzosamente, i saloni librari, portarono all'esaurimento dei motivi e quindi alla fine delle *Bibliothecae pictae*.

281

In sostanza, mancando i vitali nessi ontologici, e quindi semantici, fra l'essenza degli spazi occupati dai depositi librari e le idealità proprie od assegnate alle biblioteche, la decorazione delle stesse non poteva venir ispirata, impostata e derivata che come un esercizio di retorica, anche piuttosto astratta, riguardante la conoscenza e la comunicazione scritta; uno gnosticismo piuttosto epidermico connetteva l'origine ed il senso della realtà con gli armamentari della trasmissione del sapere, tanto più ricchi quanto più efficaci e produttivi di verità.

A differenza della scienza moderna, in cui la verità non si scopre ma si costruisce, nella scienza antica ed in quella umanistica la scienza si trasmette, con modalità che ne garantiscono la autenticità solo a condizione che venga riservata ai puri ed agli iniziati; le corrispondenti malleverie di autenticità si trovavano allora nella tradizione erudita, a patto che ci si mantenesse accuratamente dentro i percorsi collaudati della ortodossia e dell'etica della ricerca storica e filologica.

Un'eccezione ai limiti della panoplia di soggetti figurativi da connettere con i temi pittorici è costituita dall'impiego di figure, o di statue, che rappresentano gli stessi autori, quali interpreti insieme delle opere e della storia letteraria. In Italia, un esempio settecentesco con la presenza di decine e decine di ritratti di scrittori e scienziati, una sorta di enciclopedia figurata biobibliografica, qual'è, ad esempio, quello delle decorazioni delle sale librerie che danno adito ed introduzione al salone della Biblioteca romana Corsinia.





INDEX LOCORUM ET NOMINUM

Le présent index, établi par István Monok, reprend les noms de personnes et les noms de lieux (en petites capitales).

Les problèmes spécifiques posés par la diversité des langues et par la complexité de la géographie historique ont amené à faire les choix suivants de manière à unifier l'ensemble :

¶ les termes génériques sont indiqués en latin. Par ex. : *papa* (= pape), *imp.* (imperator = empereur), *princ.* (*princeps* = prince, princesse), *rex* (roi), *regina* (reine), *familia* (famille) ; *com.* (*comitatus* = département, Bezirk, provincia, okres, judetul, megye) ;

¶ les noms de lieux (toponymes) sont indiqués dans la langue où ils figurent dans le volume (donc par ex. : Ofen, en allemand, et non pas Buda). À défaut, ils sont indiqués dans la langue officielle de l'époque (donc, en latin pour le royaume de Hongrie, et en hongrois pour la principauté de Transylvanie). Des renvois permettent de retrouver les références cherchées ;

¶ les noms des souverains sont rassemblés sous l'intitulé de leur dynastie (par ex. : Bourbon, Habsburg, Árpád), et les papes sous la vedette *papa*. Dans tous les cas, des renvois permettent là aussi de retrouver les références cherchées.

Aa, Petrus van der, 23
 ABAÚJ, *com.*, HU, 126
 ADMONT (Steiermark, AU), 15, 16, 50, 51-55, 87, 220
 Adriaenssens (Adriaensz), Vincent, *v.* Mozzo d'Anverza
 Adrien, *v.* Hadrianus Augustus, Caesar Traianus
 Adriensz, Vincent, *v.* Mozzo d'Anverza
 Aeropagita, Dionysius (Denis l'Aéropagite), 87, 91-92
 Aeschylus (Aischylos, Eschyle), 16
 Affò, Ireneo, padre, 253, 254
 Agapet, *papa*, *v.* Papa, Agapetus
 AGRAM (Zagreb, CR), 119
 AGRIA, *v.* Erlau
 Agrippa, Cornelius, 277
 AIUD, *v.* Strassburg am Mieresch
 Alacci, Leo, 42
 ALBA CAROLINA, *v.* Karlsburg
 ALBA IULIA, *v.* Karlsburg
 Alberti, Leon Battista, 31, 45
 Albertini, Francesco, 3, 20
 Albrecht von Brandenburg, 44
 Albrecht, Conrad Adolph von, 72, 73, 75, 77, 126
 ALDERSBACH (Bayern, D), 87, 89
 Aldobrandini, *familia*, 239
 Aldobrandini, Olimpia, 239
 Alende Sabasiensis, 162
 Alexander Magnus, *rex Macedoniae*, 59
 Alexander, Jonathan J. G., 32
 ALEXANDRIA (Alexandrie), 16
 Allegrini, Francesco, 237
 Aloysius a Sancto Ignatio, 158
 Alphonsus X, *rex Castiliae* (Alfonso X el Sabio), 24
 ALSÓBOGÁT (*com.* Somogy, HU), 140, 141, 143
 ALTENBURG (Thüringen, D), 91, 92

Althan, Gundacker Ludwig, 48
 Altieri, Paluzzo, 243
 ALT-OFEN (Óbuda, Budapest, HU), 158
 Altomonte, Bartolomeo, 50, 51, 126
 ALVINC (Unterwinz, Vinju de Jos, *com.* Alba, RO), 162
 Ambrosius Mediolanensis (saint Ambroise, Ambrogio), *Sanctus*, 24, 32, 246
 Amon, Josef, 110, 111
 AMSTERDAM (NL), 138
 Anne d'Autriche, *v.* Habsburg, Anne d'Autriche
 Anselmus Cantuariensis, 115
 Antal, Lipót, 131
 Antalóczi, Lajos, 63, 128
 Antin, Louis-Antoine de Pardailan de Gondrin, duc d', 28
 Antisthenes, philosophus, 32
 Antonazzi, Giovanni, 241, 243
 ANTWERPEN (Anvers, B), 18, 257
 AQUAPENDENTE (Viterbo, Lazio, I), 278
 Archazel de Toledo, 167
 Arese, Fagnani, 251
 Aretino, Pietro, 277
 Argelati, Filippo, 250, 251
 Arias Montano, Benedetto, 24
 Aristarchus de Samos, 167, 273
 Aristoteles (Aristote), 18, 24, 27, 32, 38, 39, 52, 59, 89, 251
 Arius (Areios), 44
 Armenini, Giovanni Battista, 272
 ARMENIOPOLIS, *v.* Szamosújvár
 Arnold, Andreas, 149
 Árpád, *dynastia*, Béla IV (Adalbert), *rex Hungariae*, 126
 Árpád, *dynastia*, István I (Stephanus), *rex Hungariae*, 64

- Árpád, *dynastia*, Koloman, *rex Galiciae*, 126
 Aschenbrenner, Wanda, 48
 Attila, *rex Hunnorum*, 40
 Augustinus Hipponensis, Aurelius, *Sanctus* (saint Augustin, Agostino), 19, 23, 24, 32, 177, 246
 Augustus, Caius Octavius, imp., 18, 250
 AUVERGNE (*regio*, FR), 208
 Ávedik, Lukács, 164
 AVIGNON (Vaucluse, FR), 36, 37
 Aviler, Augustin-Charles d', 193
 Azzo da Correggio, 252
- Babelon, Jean-Pierre, 205, 218
 Bacha, Myriam, 180
 Balážová, Barbara, 122, 126
 Balázs, Éva H., 63
 BALÁZSFALVA (Blaj, *com.* Alba, RO), 164
 BÂLE, *v.* Basel
 BÂLGRAD, *v.* Karlsburg
 Ballon, Hillary, 205
 Bánffy, György, 160
 Bánhegyi, Miksa, 121
 Barberini, Antonio, 193, 194, 235
 Barberini, *familia*, 84, 195, 202, 226, 237
 Barberini, Francesco, 194, 235
 Barberini, Maffeo, *v.* Papa, Urbanus VIII
 Barbier, Frédéric, 7-30, 155, 249
 Bardi, Terézia, 136
 Barilli, Cecrope, 257
 Barkóczy, Ferenc, 145
 BARON (Oise, FR), 215
 Baronio, Cesare, 24, 231, 232, 233
 Barozzio da Vignola, Iacomo (Vignole), 198
 Bartholomaeus a Sancto Nicolao, 158, 160, 161
 BASEL (Basilea, Bâle, CH), 259
 Basiletti, Luigi, 255
 Bassani, Francesco, 278
 Baťková, Růžena, 98
 Batthyány I, Ádám, 172
 Batthyány, Ignác, 130, 133, 134, 155-178, 265
- Batthyány, József, 155
 Battifol, Louis, 180
 BAUMBURG (Bayern, D), 130
 Baur-Heinbold, Margarete, 98
 Beauharnais, Eugène de, 251
 Becker, Regina, 44, 136
 Beda Venerabilis, 167
 Bede, József, 162
 Beduzzi, Antonio, 88
 Béla IV (Adalbert), *rex Hungariae*, *v.* Árpád, *dynastia*, Béla IV
 Beleznay, *familia*, 140
 Beleznay, Miklós, 140
 BELGRAD (SINGIDUNUM, FEHÉRVÁR, LÁNDORFEJÉRVÁR, BOLGÁRFEHÉRVÁR, NÁNDORFEHÉRVÁR, BELGRÁD, BELGRADE, BEOGRAD, SRB) 47, 158, 159
 Bellinzani, Francesco, 216, 217
 Bellori, Giovanni Pietro, 38, 39
 Bembo, Pietro 251
 Benavides, José 228
 Benedetti, Elpidio 194
 Benoît XIV, *v.* Papa, Benedictus XIV
 BEOGRAD, *v.* Belgrad
 Bercé, Françoise, 194, 218
 Berecz, Ágnes, 136, 138
 Bergl, Johann Wenzel, 110, 112, 147
 Berlan, Francesco, 250
 BERLIN (Berlino, D), 8, 226, 227
 Bernardino di Betto Betti, *v.* Pinturicchio
 Bernardus Claravallensis (Clairvaux, Bernard von, Bernard de), *Sanctus*, 52, 100, 112
 Bernini, Gian Lorenzo, 225, 226, 236, 241, 246
 Berny, Claude de, 210
 Berr, Henri, 8
 Bersancourt, Jean, 210
 Bessarion Nicetus, Johannes, *cardinalis*, 34-36
 Bessel, Gottfried, 82
 Bettoli, Niccolò, 252
 Bevilaqua, Michael, 249
 Bevilaqua-Borsody, Béla, 146
- Bèze, Théodore de, 116, 277
 Bianchi, Eugenia, 250
 Bick, Josef, 72
 Bignon, Jean-Paul, 27, 28
 Bíró, Doina, *v.* Hendre-Bíró, Doina
 Bíró, Vencel, 156
 Bíró Márton, Padányi, *v.* Padányi Bíró
 Bitskey, István, 60, 63
 Blado, Antonio, 261
 BLAJ, *v.* Balázsfalva
 Blanck, Horst, 32, 34
 Blaschitz, Gertrud, 75
 Blom, Philipp, 90
 Blumenschein, Adalbert, 98
 Bocchi, Filipo, 252
 Boda, Zsuzsanna, 132
 Bodin, Jean, 277
 Bodoni, Giambattista, 251, 253-255, 258
 Bøgh, Knud, 189, 220
 BOLOGNA (Bologne, Emilia-Romagna, I), 227, 257
 Bonaventura, Giovanni Fidanza, *Sanctus*, 32, 115, 227
 Bonghi, Ruggerio, 257, 259
 Bonnard, Jean-Baptiste, 136
 Borbás, Antal, 140
 Boros S., István, 130
 Borromeo, Carlo, *Sanctus*, 274
 Borromeo, Federigo, 44, 46
 Borromini, Bernardo, 228, 242
 Borromini, Francesco (Castelli), 195, 203, 225-247
 Borsa, Gedeon, 122
 BORSOD, *com.*, HU, 142
 Bossi, Carla, 278
 BOSTON (USA), 14
 Boudan, Thomas, 184, 185, 190, 196, 201
 Boudot, Jean, 196
 Bouguer, Pierre, 151
 Boullée, Etienne-Louis, 265
 Bouquillard, Jocelyn, 205
 Bourbon, *dynastia*, Charles-Ferdinand de, duc de Berry, 255
 Bourbon, *dynastia*, Felipe V de España (El Animoso), *rex Hispaniae*, 47

- Bourbon, *dynastia*, Louis
(Ludwig) XIV de, *rex Franciae*,
52, 75, 179
- Bourbon, *dynastia*,
Marie-Clotilde de, *regina*
Sardiniae, 255
- Bourbon-Parme, Charles Louis
de, *princ. Parmae* (Carlo
Ludovico), 25
- Bourbon-Parme, Ferdinand I de,
princ. Parmae, 25
- Bourdieu, Pierre, 7
- Bouvier, Michel, 46
- Boyles, Robert, 151
- Böck, Angela, 43
- Böhm, Cordula, 50, 52
- Bösel, Richard, 226
- Bragança, João V de, *rex Portug.*,
45, 174
- Brahe, Tycho, 87, 168, 171
- BRASSÓ, Brasov, *v. Kronstadt*
- BRATISLAVA, *v. Pressburg*
- BRAUNAU (Broumov,
hist. Silesia, com. Náchod,
CZ), 60
- Brink, Claudia, 32
- BRIONNE (Eure, FR), 182
- BRNO, *v. Brünn*
- BROUMOV, *v. Braunau*
- Bruckenthal, Samuel, 134, 155
- Bruckmüller, Ernst, 48, 56, 82
- Brun, Charles de, 148
- Brunner, Otto, 8
- BRÜNN (Brno, Moravia,
com. Brno, CZ), 95, 96
- Bubryák, Hajnalka 145
- Buchowiecki, Walther 69, 72,
75, 79
- BUDA, *v. Ofen*
- BUDAPEST, *v. etiam Ofen* (Buda),
Alt-Ofen, Pesth (Pest)
- BUDAPEST (HU), 9, 10, 126, 138
- BUGYI (*com. Pest, HU*), 140
- BURG FORCHTENSTEIN (Fraknó,
Burgenland, AU), 12
- Burgassi, Antonio Cesare,
250
- Burke, Peter, 75
- Buscaroli, Piero, 82
- Busch, Werner, 150
- Bussi, Antonio Gaetano, 161
- Buzási, Enik, 122, 134, 136
- BÜCKEBURG (Niedersachsen, D),
60
- Bürgi, Ulrich, 48
- Bylanský, Bohumir, 100
- ČADIŠENI, *v. Kadicsfalva*
- CAEN (Calvados, FR), 207
- Caesar, Caius Iulius, 167, 171
- ČAKOVEC, *v. Tchakatur*
- Calabrò, Grazia, 252
- CALUGĂRENI, *v. Homoródre-*
mete, v. etiam Mikháza
- Calvin, Jean, 22, 277
- Campana, Stanislao, 252
- Campanella, Tommaso, 235
- Canisius, Petrus, 14
- Canova, Antonio, 16
- Carcavi, Pierre de, 207
- Carfagna, Antonella, 234
- Carlo Ludovico di Borbone
Parma, *v. Bourbon-Parme*,
Charles de
- Carlone, Carlo Antonio, 50
- Carlone, Johann, 60
- Carolustadius, Andreas,
v. Karlstadt
- Carolus Magnus (Karl des
Große, Charlemagne), 171
- CARPENTRAS (Vaucluse, FR), 265
- Cartari, Carlo, 243, 247
- Cartier, Germain, 90
- CASERTA (Campania, I), 58
- Cassini, Giovanni Domenico, 171
- Castaldi, Panfilo, 251, 263
- Castellani, Carlo, 259, 263
- Castelli, Domenico, 247
- Castelli, Francesco, *v. Borromini*
- CASTRO (Lazio, I), 237
- Cejpek, Jiří, 98
- ČEKLÍS, *v. Landschütz*
- Celsus Ptolemaeanus, Tiberius
Julius, 34
- Ceresa, Massimo, 249
- CERFROID (à Brumetz,
Aisne, FR), 158
- ČERVENÝ KAMEN, *v. Rothenstein*
- CESENA (Romagna, I), 18, 193
- Chabrier, Jean, 214
- Champagne, Philippe de, 193
- Chapeaurouge, Donat de, 134
- Chardigny, Christiane, 194
- Charlemagne, *v. Carolus*
Magnus
- Charles IV, *rex Bohemiae*,
v. Luxemburg,
Karl (Charles) IV. von
- Charles VI, *imp.*, *v. Habsburg*,
Karl VI.
- Charles-Albert de Sardaigne,
v. Savoia, Charles-Albert
- Charles-Emmanuel de Sardaigne,
v. Savoia, Charles-Emmanuel
- Charles-Ferdinand, duc
de Berry, *v. Bourbon, dynastia*,
Charles-Ferdinand de
- Charles Quint, *v. Habsburg*,
Karl V, *imp.*
- CHARLOTTESVILLE (Virginia,
USA), 22
- Charon, Jean, 201, 207, 209, 210
- Charpentrat, Pierre, 14
- CHARTRES (Eure-et-Loir, FR), 43
- Chastel, André, 36, 38, 40
- Chaunu, Pierre, 150
- Chauveau, François, 188
- Cheles, Luciano, 32
- Chigi, Fabio, *v. Papa*,
Alexander VII
- Chilpéric I, *rex Francorum*, 29
- Choffin, David Étienne, 174
- Christian V, *rex Daniae*,
v. Oldenburg, Christian V von
- Ciavella, Angelo, 252
- Cicero (Cicéron), Marcus Tullius
18, 132, 250
- Cimbal, Johann Ignaz, 127
- Clark, John Willis, 32, 46, 180,
193, 194
- CLAUDIOPOLIS, *v. Klausenburg*
- Clément, Claude (Claudius
Clemens), 24, 25, 46, 47, 49,
52, 172, 202, 246, 272, 275,
276, 278, 279, 280
- Cleobolus, philosophus, 32
- Clesio, Bernardo, 32
- Cloquet, Louis, 176
- CLUJ NAPOCA, *v. Klausenburg*
- Cochin le Jeune, Charles
Nicolas, 149, 151, 152, 153, 154
- Cochin père, Charles Nicolas,
152

- COIMBRA (*com.* Coimbra, P),
15, 17, 174
Cojannot, Alexandre, 180, 182,
184, 198, 205, 216
Colbert, Jean-Baptiste, 28, 180,
205, 207-209, 216-218
Coletto, Aldo, 250
Colines, Simon de, 259, 263
Colle, Enrico, 250
Colombo, Cristoforo
(Colomb, Christophe,
Colombus, Kolombus), 87, 171
Colombo, Michele, 253
Comino, Guiseppe, 253
Conihout, Isabelle de, 180, 205
Connors, Joseph, 226, 228, 231,
233, 246, 247
Constans, Claire, 193
Constantin, *imp.*, 24
Constantin, Léopold-Auguste,
13, 28, 29
CONSTANTINOPLE (Istanbul, TR),
158
Conze, Werner, 8
COPENHAGUE, *v.* København
Copernicus, Nikolaus (Copernic,
Kopernik, Kopernikus), 79,
88, 89, 171, 172, 174
Coquery, Emmanuel, 196, 198,
199
Corradini, Antonio, 75, 79
Cortone, Pierre de, 194
Corvinus, Matthias,
v. Hunyadi
Cotte, Robert de, 190, 204
Cottin, Jérôme, 22
Cotton, Pierre, 199
Couleau, Pierre, 196
Coustard, Gabriel, 210
Cozza, Francesco, 235, 236,
239, 241
Cranach, Lucas, 22
Cyrillus Hierosolymitanus,
Sanctus, 167
CZĘSTOCHOWA – JASNA GÓRA,
v. Tschenstochau-Klarenberg
CSÁKTORNYA, *v.* Tschakatur
Csáky, *familia*, 134
Csáky, Miklós, 122
Csatkai, Endre, 136
Csávási, Antal, 164
CSEKLÉSZ, *v.* Landschütz
CSÍKSOMLYÓ (Şumuleu Ciuc,
com. Hargita, RO), 164, 165,
170
Csóka, Gáspár, 64
Csűrös, Antal, 164, 165, 170
Csűrös, József, 133, 164, 165,
170, 172
DaCosta Kaufmann, Thomas,
58
Daly, Césaire, 268
Daniel, Ladislav, 87
Dante Alighieri, 34, 40
Darnton, Robert, 8, 9
Dávid, Ferenc, 140
Daviler, Augustin Charles, 45
De Lama, Giuseppe, 255
De Marchi, Andrea, 237
De Pasquale, Andrea, 10, 13,
19, 249-264
De Rossi, Gianbernardo, 253,
255
De Smedt, Guillaume, 223
Degni, Paola, 225, 226
Del Piazzo, Marcello, 226
Delacroix, Eugène, 266
Delcourt, Jacques, 214
Delessert, Benjamin-Jules-Paul,
268
Della Rovere, *familia*, 20
Della Rovere, Giuliano,
v. Papa, Julius II
Demosthenes (Démosthène),
132, 250
Denis l'Aéropagite, *v.* Aeropagita
Denis, saint, *v.* Dionysius,
Sanctus
Déotte, Jean-Louis, 28
Dercsényi, Dezső, 121, 136, 145
Derrham, William, 171
Descordes, Jean, 183
Desgraves, Louis, 46
Desmarais, Pierre, 213
Dessewffy, *familia*, 143
Dessewffy, Ferenc, 142
Di Falco, Anna, 228
Dianotti, Virginia Carini,
263
Dientzenhofer, Kilian
Ignatius, 14
Dietmayr, Berthold, 48, 82
Diogenes (de Sinope), 32, 52
Dion, Marie-Pierre, 24
Dionys, Pierre (Dionis), 198,
210
Dionysius, *Sanctus* (saint Denis),
87-90
Dioscorides Pedanius
(Dioskurides), 52
Dlabacz, Gottfried Johann,
104, 105, 106
Dobri, Mária, 132
Dobrovits, Dorottya, 121, 132,
136, 138, 140
DOLANUM, *v.* Dôle
DÔLE (Dolanum, Jura, FR), 276
Dollond, John, 149
Dorez, Jules, 36
Dorffmaister, Stephan, 122, 123,
132, 133, 141
Doria-Pamphilj, *familia*, 234-241
Dregger, Moriz, 69
Dreher, Rudolf, 233
Duchesne, Louis, 18
Ducreux, Marie-Élisabeth, 8
Dulong, Claude, 180, 181, 182,
184, 198
DUMBRĂVENI, *v.* Ebesfalva
Dupain de Montesson, Louis
Charles, 150
Dupront, Alphonse, 24, 25
Duret de Chevry, Charles, 181
Durini, Angelo Maria, 251
Dussler, Luitpold, 36, 38
DYJE, *v.* Mühlfraun
EBESFALVA (Elisabethopolis,
Erzsébetváros, Dumbrăveni,
com. Sibiu, RO), 164, 165, 170
Ebesfalvi, Antal, 164
EDELÉNY (*com.* Borsod, HU),
142, 143
EDFU (*Aegypta*), 31
EGER, *v.* Erlau
Egidio da Viterbo, 38-41
Einem, Herbert von, 36
EISENSTADT (Kismarton,
Burgenland, AU), 122
Eisenwerth, Josef Adolf, 38
EL ESCORIAL, *v.* Escorial
Elias, Norbert, 7

- ELISABETHOPOLIS, *v.* Ebesfalva
 Ellegast, Burkhard, 56, 58
 Elm, Kaspar, 109
 Elzevir, Abraham, 255
 Ember, Ildikó, 132
 Engel, János, 134
 Engel, Joseph, 64
 Engelberg, Meinrad von, 52
 EPHEsus (Selçuk, TR) 34
 Epicurus (Épicure), 16
 Erasmus Roterodamus,
 Desiderius, 41
 Erastosthenes (Érastosthène), 172
 EREMITU, *v.* Nyárádremete
 ERFURT (Thüringen, D), 32
 ERLAU (Agria, Eger, *com.* Heves,
 HU), 11, 13, 15, 55, 57, 61-63, 67,
 121, 127-130, 145-155, 158, 166,
 172, 179, 265
 Errard, Charles, 196, 198, 199
 Esche, Christiane, 34
 Eschyle, *v.* Aeschylus
 ESCORIAL (El Escorial, Escorial,
 Madrid, SP), 18, 24, 25, 43-48,
 66, 181, 193, 194, 195, 202, 276,
 277
 Espagne, Michel, 8
 ESTERHÁZA (Fertőd-Süttör,
 com. Győr-Sopron, HU), 140
 Esterházy, *familia*, 122, 134, 140
 Esterházy, Imre, 117, 118, 119,
 161
 Esterházy, Miklós (Nikolaus) I,
 136
 Esterházy, Pál, 155
 Estienne, Robert, 255
 Estienne, Henri I, 257, 259
 Estrées, César d', 210
 ESZTERGOM, *v.* Gran
 Eszterházy, István, 142
 Eszterházy, Károly, 55, 57, 61,
 63, 67, 131, 132, 127, 128, 130,
 145, 146, 148, 150, 151, 154,
 155, 166, 265
 Eucherus Lugdunensis,
 Sanctus, 31
 Euclides (Euclide), 24, 132
 Eugen von Savoya, *v.* Savoia,
 Eugen
 Fabre, Paul, 32
 Facchinetti, *familia*, 239
 Facchinetti, Violante, 239
 FAENZA (Romagna, I), 227
 Fagioli Vercellone, Guido
 Gregorio, 252
 Fák, Jiri, 100
 Fang, István, 162, 171
 Fanti, Gaetano, 49
 Farbaky, Péter, 110, 121, 126
 Farnese, *familia*, 237
 Farnese, Ferruccio II, 278
 Farnese, Ranuccio I,
 dux Parmae, 252
 Farri, Giovanni Antonio, 261
 Fasching, Heinrich, 87
 Faucoult, Nicolas-Joseph, 208
 Favre, William (Bibliothèque
 de La Grange), 16
 Fáy, *familia*, 126
 Federico da Montefeltro, 32,
 33, 34, 38, 39, 41, 66
 Felipe II, III, IV (Philipp),
 rex Hispaniae, *v.* Habsburg,
 Felipe II
 Felipe V de España, *v.* Bourbon,
 dynastia, Felipe V
 Félix de Valois, 158, 160
 Felner, Jakab, 127, 129, 145
 Fénelon, François, 136
 Ferdinand de Bourbon,
 v. Bourbon, Charles-
 Ferdinand de
 Ferdinand I de Bourbon-Parme,
 dux Parmae, *v.* Bourbon-
 Parme, Ferdinand I de
 Ferdinand, II, III, *v.* Habsburg,
 Ferdinand II, III von
 FERRARA (Ferrare, Romagna, I),
 20
 FERTÖD, *v.* Esterháza
 Festetich, *familia*, 140
 Festetich, György, 140, 141
 Festetich, Kristóf, 141
 Festetich, Pál, 141
 Feuchtmüller, Rupert,
 75
 Ficino, Marsilio, 38-40
 Filelfo (Philelphus, Philelphe),
 Francesco, 253
 Fink, Thomas, 150
 Finocchiaro, Giuseppe, 233
 FIRENZE (Florence, Florenz,
 Toscana, I), 20, 25, 39, 257,
 259, 268
 Fischel, Oskar, 36, 40
 Fischer von Erlach, Johann
 Bernhard, 69, 70, 71, 72,
 75, 79
 Fischer, Edith, 46
 Fiska, Patrik, 82
 FLORENCE, Florenz, *v.* Firenze
 Florus, Julius, 18
 Fludd, Robert, 277
 Fodor, Ferenc, 150
 Fogel, Gergely, 127
 Foltýn, Dušan, 96, 98, 100
 Fontaine, Jacques, 32
 FONTAINEBLEAU (Seine-
 et-Marne, FR), 24
 Fontana, Domenico, 41, 249
 Forgách, Ferenc, 142
 Forgách, Ludmilla, 142, 143
 Foscolo, Ugo, 251
 Foucault, Michel, 27
 FRAKNÓ, *v.* Burg Forchtenstein
 Francastel, Pierre, 30
 Francesco degli Albertini, 36
 François II, *v.* Habsburg,
 Franz II von
 François de Paule, saint, 168
 Franklin, Alfred, 180, 181, 182,
 205, 214
 Franz II, *v.* Habsburg,
 Franz II von
 Franz, Josephus, 170
 Fréart de Chambray, Robert,
 198
 Frédéric III, *rex Daniae*,
 v. Oldenburg, Frederik III
 FREIBURG (Fribourg, Breisgau,
 Baden-Württemberg, D), 54
 Frey, Dagobert, 226
 Frimmová, Eva, 122
 Frobenius, Johannes, 257, 260
 Frodl, Gerbert, 105
 Frommel, Christoph Luitpold,
 226, 246
 Froschauer, Christoph, 10
 Fumagalli, Giuseppe, 263
 Fust, Johann, 252
 Fux, Johann Joseph, 72

- Füger, Heinrich, 58
 Führter, Johann Michael, 86, 87
 FÜNFKIRCHEN (Pécs, *com.* Baranya, HU), 132, 133, 155
- Gady, Alexandre, 184, 194
 Gady, Bénédicte, 180
 Gaethgens, Thomas W., 130
 Gaibazzi, Giovanni, 252
 Galavics, Géza, 121, 122, 130, 131, 134, 136, 145
 Galeazzi, Gaspare, 257
 Galenus, Aelius (Galen), 52
 Galilei, Galileo (Galileus), 88, 174, 252
 Gamba, Bartolomeo, 253
 Gamerith, Andreas, 81-93, 126
 Ganda, Arnaldo, 250
 Gansberger, Anton, 81
 Ganymedes (Ganymède), 16
 Garampi, Giuseppe, 130
 Garas, Klára, 105, 120-122, 126, 128, 132, 136
 Garberson, Eric, 48, 50
 Garcia, Joëlle, 189
 Garin, Eugenio, 38
 Gasnault, Pierre, 205, 214
 Gaudriault, Raymond, 214
 Gaylhoffer-Kovács, Gábor, 132
 Gažli, Martin, 100
 Géal, François, 24
 Gelati, Girolamo, 252
 GENÈVE (Bibliothèque de La Grange, CH), 11, 16
 GENOVA (Gênes, Liguria, I), 257
 GERA (Thüringen, D), 55-60
 Gerl, Joseph Ignaz, 127, 145
 Gerold, Joseph, 142
 Gesner, Conrad, 10
 GETTERLE (Gödöllő, Jedľovo, *com.* Pest, HU), 140, 141
 Geyregger, Nivardus, 47
 GHERLA, *v.* Szamosújvár
 Ghirlandaio (Bigordi), Domenico 32, 33, 41
 Ghirlandaio, Davide, 32, 33, 41
 Ghyczyné Fáy, Tünde, 126
- Giannini, Sebastiano, 226, 228, 229, 245
 Giarda, Cristoforo, 272, 275, 276, 278, 279
 Gibbs, James, 203
 Giffart, Pierre, 210
 Gioia, Flavio, 252
 Giolito de'Ferrari, Gabriele, 259, 262
 Giovanni da Verona, 37
 Giovanni Giocondo, 38
 Giovanni Santi, 38, 39
 Girardon, François, 201
 Girlandoni, Pietro, 250
 Girolamo, Santo, *v.* Hieronymus, *Sanctus*
 Gironi, Robustiano, 252
 Giuliano, *papa, v. Papa*, Julius
 Giunta, *família*, 259
 Giunta, Filippo, 261
 Giustiniani, Fabio, 231
 Gnoli, Domenico, 257
 GOLDENKRON (Zlatá Koruna, Bohemia, *com.* Český Krumlov, CZ), 98, 99, 101
 Gomboust, Jacques, 184, 186, 187
 Gomont, Jean de, 205, 206, 208, 212, 217, 218
 Gonzaga, Guglielmo, duca di Mantova, 273
 Gouffé, maçon, 213
 Govi, Gilberto, 259
 GÖDÖLLÖ, *v.* Getterle
 GÖRLITZ (Sachsen, D), 23
 GÖTTINGEN (Niedersachsen, D), 60
 GÖTTWEIG (Niederösterreich, AU), 47-51, 55, 66, 81, 82
 Göz, Gottfried Bernhard, 87
 Grafton, Anthony, 32
 GRAN (Esztergom, *com.* Komárom-Esztergom, HU), 117
 Gran, Daniel, 50, 51, 55, 71, 73, 126, 134, 149, 155
 Grassalkovich I, Antal, 140, 141
 Grassalkovich II, Antal, 140, 141
 GRAZ (Steiermark, AU), 53, 54, 95, 156, 170
- Grégoire, saint, *v. Papa*, Gregorius I
 Gregorius Coelius Pannonius, 118
 Gregorius Magnus, *v. Papa*, Gregorius I
 GRÉMONVILLE (Seine-Maritime, FR), 182, 183
 Grimani, Domenico, 35
 Grimani, Victor, 36
 Gritti, Andrea, 36
 Gros, Michael, 163, 166, 170, 180, 175
 GROSSWARDEIN (Nagyvárad, Oradea, *com.* Bihor, RO), 155, 166
 Grundmann, Basilius, 136
 Grunert, Frank, 10
 GRÜNHAIN (Erzgebirge, Sachsen, D), 23
 Grünwald, Michael, 82
 Gryphe, Sébastien, 259, 263
 Guadet, Jules, 266
 Guarini, Battista, 252
 GUBBIO (Umbria, I), 32
 Guglielmi, Gregorio, 146, 147, 149
 Guglielmo de Conches, *v.* Guillaume de Conches
 Guichard, Olivier, 219
 Guidi, Domenico, 244, 245
 Guidobaldo da Montefeltro, 34
 Guillaume de Conches, 167
 Guillaume I d'Orange, le Taciturne, *v.* Orange-Nassau, Guillaume I d'
 Guinard, sculpteur, 214, 215
 Gunst, Philipp von, 138
 Gusner, Matthias, 123
 Gutenberg, Johannes, 252, 254, 255, 263
 Gutton, André, 205, 220
 Günther, Matthäus, 87, 89
 Güntherová, Alžbeta, 126
 GYÖR, *v.* Raab
 GYULAFEHÉRVÁR, *v.* Karlsburg
- Haberdietzl, Franz Martin, 105
 Haberland, Detlef, 8
 Habermas, Jürgen, 7

- Habsburg, Anne d'Autriche,
regina Franciae, 181, 182
- Habsburg, Carlo II
(El Hechizado),
rex Hispaniae, 45
- Habsburg, Felipe II,
rex Hispaniae, 18, 24, 25,
43-45, 66, 140, 193, 195
- Habsburg, Felipe III, *rex*
Hispaniae, 18, 45, 47
- Habsburg, Felipe IV, *rex*
Hispaniae, 18
- Habsburg, Ferdinand II., *imp.*, 47
- Habsburg, Ferdinand III., *imp.*,
14, 47
- Habsburg, Franz II., *imp.*, 59,
64, 107, 174
- Habsburg, Joseph II., *imp.*,
55-57, 59, 63, 64, 71, 128,
160, 168, 169
- Habsburg, Karl V. (Charles
Quint), *imp.*, 18, 45
- Habsburg, Karl VI., *imp.*, 47, 48,
51, 51, 55, 69, 70, 73, 75, 77-79,
126, 134, 159, 173
- Habsburg, Leopold I., *imp.*, 47,
52, 70
- Habsburg, Leopold II., *imp.*, 59
- Habsburg, Maria Anna, 47
- Habsburg, Maria Karolina, 58
- Habsburg, Maria Theresia,
imp., 53, 54, 55, 61, 63, 64, 66,
127, 140, 145, 249, 250, 265
- Habsburg, Marie Louise,
princ. Parmae, 252
- Hadrianus Augustus, Caesar
Traianus (Adrien), *imp.*, 171
- Hager, Josef, 96-99, 103
- Haimann, György, 122
- Halblechner, Venzel, 129, 131
- HALLE AN DER SAALE
(Sachsen-Anhalt, D), 23
- Halmágyi, István, 162
- Hansová, Jarmila, 100
- Harding, Stephanus, 100
- Harœt, Dieudonné, 210
- Hauke, Petra, 52
- Hauntinger, Johann Nepomuk,
52, 53
- Haussmann, George Eugène,
219
- Hauteceur, Louis, 220, 221
- Hayberger, Gotthart, 51
- Haydn, Joseph, 136
- Hefe, Melchior, 133
- HEIDELBERG (Baden-
Württemberg, D) 42, 44, 60
- HEILIGENKREUZ (Niederöster-
reich, AU), 122
- Heinzl, Brigitte, 48
- Helfenzrieder, Johann, 151
- Hell, Maximilien, 145, 166, 170
- Helvétius, Claude-Adrien, 171,
172
- Hempel, Eberhard, 226
- Hendre-Bíró, Doina, 132, 155-178
- Hermann, Aegid (Egyed), 122
- Hermann, Franz Georg, 50, 53
- HERMANNSTADT (Nagyszeben,
Sibiu, *com.* Sibiu, RO), 155, 160
- Herodotus Halicarnassaeus
(Hérodote), 250
- Herrera, Juan de, 45, 193, 195
- Hertel, Georg, 96, 98
- Hervay L., Ferenc, 122
- Herzan, Franz, 132, 133
- Herzner, Irmlind Luise, 32
- Herzog, Anton, 126
- HETZENDORF (Wien, AU), 172
- Hiebel, Jan 14
- Hieronymus (Jérôme,
Girolamo), *Sanctus*, 24, 32,
115, 246, 253
- Hilbert, ferrounner, 164
- Hippocrates (Hippocrate,
Hippokrates), 27, 52, 132
- Hirnhaim, Hieronymus, 60
- Hirthe, Thomas, 32, 34, 36
- Hlaváček, Ivan, 98
- Hoepfner, Wolfram, 31, 32, 34
- Hoffmayer, Simon, 164, 165,
170, 172
- HOHENFURTH (Vyšší Brod,
Bohemia, CZ), 99
- Holländer, Barbara, 148
- Holländer, Hans, 148, 150
- Holtzinger, Heinrich, 38
- Holzer, Johann Evangelist, 143
- Homerus (Homer, Homère),
16, 40, 52, 132, 251
- HOMORÓDREMETE (Călugăreni,
com. Hargita, RO), 161
- HOMORÓDSZENTMÁRTON
(Martiniş, *com.* hagita,
RO), 161
- Horák, František, 98
- Hórányi, *pater*, 162, 164
- Horatius (Horaz, Horace),
Flaccus, Quintus, 34, 115,
176
- Horváth, Sámuel, 142
- Horváthné Simon, Mária, 123
- Hottin, Christian, 180
- Howard, Dedorah, 34, 36
- Huber, Wolfgang, 81
- Hueber, Joseph, 53
- Hugo de Sancto Victore, 167
- Humbaire, Jean-Louis, 214,
220
- Humbert, prince de Savoie,
v. Savoia, Umberto di
- Hunyadi, János (Jean
Hunniades), 16
- Hunyadi, Matthias I, Corvinus,
rex Hungariae, 16, 61, 128, 134
- Hus, Jan 277
- Husslein-Arko, Agnes, 88
- Hülsen, Christian, 40
- Hüttner, Lorenz, 60
- IGLÓ, *v.* Zipser Neudorf
- ILLAU (Illava, *com.* Trenčín, SK)
158
- Imperiali, Giuseppe Renato
228
- INGOLSTADT (Bayern, D) 274
- Inguimbert, Jean-Dominique d',
265
- Isidorus Hispalensis, *Sanctus*,
32, 115
- Isphording, Eduard, 87
- ISTANBUL, *v.* Constantinople
- István I (Stephanus),
rex Hungariae, *v.* Árpád,
dynastia, István I
- Istvánffy, Miklós, 131
- Ivanoff, Nicola, 34
- Jabach, Everard, 195
- Jacob, Louis, 179, 180, 182,
201
- Jacoby, Joachim, 40
- Ják (*com.* Vas, HU), 156

- JAKÓ, Zsigmond, 156
 Jaksch, Walter, 46, 54
 János Vitéz, *v.* Johannes Vitéz de Zredna
 JASNA GÓRA, *v.* Tschenstochau
 JASOV, Jászó, *v.* Jossau
 Jávör, Anna, 60, 63, 121-145
 Jean Chrysostome, saint, *v.* Johannes Chrysostomus, *Sanctus*
 Jean de Matha, 158, 160
 Jean V de Portugal, *rex*, *v.* Bragança, João V, *rex Portug.*
 Jean Népomucène, saint, *v.* Johannes Nepomucenus, *Sanctus*
 Jefferson, Thomas, 269
 Jernyei Kiss, János, 122, 132, 145-154
 Jérôme, saint, *v.* Hieronymus, *Sanctus*
 João V de Portugal, *rex*, *v.* Bragança, João V, *rex Portug.*
 Johannes Chrysostomus (Jean Chrysostome, saint), 24
 Johannes de Sacrobosco, 24
 Johannes Duns Scotus, 53, 115
 Johannes Nepomucenus (Svatý Jan Nepomucký), *Sanctus*, 164, 165
 Johannes Regiomontanus, 166
 Johannes V, *rex*, *v.* Bragança, João V, *rex Portug.*
 Johannes Vitéz de Zredna (János Vitéz), 166
 Jolly, Claude, 46
 Joseph II, *v.* Habsburg, Joseph II
 JOSSAU (Joss, Jászó, Jasov, *com.* Košice, SK), 123-126, 134
 Joumel, François, 189
 Juan de San Buenaventura, *v.* Bonaventura, Giovanni Fidanza
 Jules II, *papa*, *v.* Papa, Julius II
 Jumel, François, 210
 Juraschek, Franz, 226
 Justinianus, *imp.*, 132
 Justinus-Pseudo, 38
 KADICSFALVA (Cădișeni, *com.* Hargita, RO), 160, 161
 Kaindl, Dominik, 98
 KALOCSA, *v.* Kollotschau
 Kamnitzer, Pierre, 7
 Kampsack, S. J., 170
 Kaňka, František, 14
 Kapossy, János, 146
 Karl V., VI., *v.* Habsburg, Karl V., VI.
 KARLSBURG (Apulum, Alba Iulia, Alba Carolina, Gyulafehérvár, Bălgrad, *com.* Alba, RO), 155-178, 265
 Karlstadt (Carolustadius), Andreas Rudolf Bodenstein, 277
 Karpowitz, Mariusz, 112
 KASCHAU (Kassa, Košice, SK), 126, 134, 138
 Kasper, Alfons, 52
 KASSA, *v.* Kaschau
 Kazinczy, Ferenc, 61, 123
 Kecks, Ronald G., 32
 Kelényi B., Ottó, 148
 Keller, *familia*, 58
 Kemper, Max-Eugen, 40
 KEMPTEN (Allgäu, Bayern, D), 51, 233
 Kepler, Johann, 79, 168, 171
 Kéry, János, 118
 KESZTHELY (*com.* Zala, HU), 140, 141, 155
 Kircher, Athanasius, 233
 Kirkbride, Robert, 32
 KISMARTON, *v.* Eisenstadt
 Kiss, Attila, 128, 130
 Kiss, Péter, 128
 Klaczko, Julian, 36
 Klamt, Johann-Christian, 88
 KLARENBERG, *v.* Tschenstochau
 Klauber, Johann Baptist, 96
 KLAUSENBURG (Claudiopolis, Kolozsvár, Cluj Napoca, *com.* Cluj, RO), 160, 161, 162, 166, 167, 168
 Kleiner, Salamon, 48, 70, 72, 81, 82, 88
 KLEINSCHLATTEN (Zalatna, Zlatna, *com.* Alba, RO), 161
 Klieber Joseph, 64, 134
 Klimó, György, 33, 155
 KLOSTERBRUCK BEI ZNAIM (Louka-Znojmo, Bohemia, CZ), 55-60, 95, 103, 106, 107
 Knecht, Thierry Pascal, 158, 159
 Kneidl, Pravoslav, 58, 98
 Knüvener, Peter, 32
 KØBENHAVN (Copenhagen, Copenhagen, DK), 182, 188, 189, 191, 196, 197, 199, 201, 204, 211, 214, 217, 220
 Koháry, *familia*, 134
 Kőhári, papetier, 162, 163
 Kollmann, Franz Joseph, 162
 KOLLOTSCHAU (Kalocsa, *com.* Bács-Kiskun, HU), 131, 133, 135
 Koloman, *rex Galiciae*, *v.* Árpád, *dynastia*, Koloman
 Kolonics, István, 158
 KOLOZSVÁR, *v.* Klausenburg
 Kolumbus, *v.* Colombo
 KOMÁROM (*com.* Komárom-Esztergom, HU), 158
 Konečný, Lubomír, 87
 Konrad, Anton H., 146
 Kopernik, Mikolaj, *v.* Copernicus
 Koppány, Tibor, 126
 Korber, Gregor Norbert, 56, 105
 Körner, Stefan, 122
 Kornis, Zsigmond, 159
 Korth, Thomas, 50
 Koselleck, Reinhart, 8
 Kosić, Ivan, 122
 KOŠICE, *v.* Kaschau
 Kostyál, László, 122, 132
 Kőszeghy, Péter, 132, 140
 Kovács András, 156, 163-168
 Kovács, Elisabeth, 75
 Kovács, Zsolt, 156, 158-160
 Kracker, Johann Lucas, 60-63, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 145, 146
 KRALOWITZ (Kralovice, *com.* Plzeň, CZ), 100
 Kramolín, Josef, 91, 101, 102, 103
 Krapf, Michael, 105
 KREMSMÜNSTER (Oberösterreich, AU), 90

- Kreul, Andreas, 75, 79
 Krifka, Sabine, 150
 Kroller, Franz, 46
 KRONSTADT (Brassó, Brasov, *com.* Brasov, RO), 161
 Kroupa, Jiří, 87
 Kröll, Franz Claudius, 50, 51
 KRUMMAU (Krumlov, Bohemia, CZ), 98
 Kuhn, Frank, 52
 Kuntár, Lajos, 122
 Kurtz, Josef, 118
 Kurucz, György, 140
 Kühnast, Kerstin, 32
 Kühnel, Harry, 50, 75

 La Lande, Joseph Jérôme de, 170, 171
 La Porte de La Meilleraye, Charles Armand de (duc de Mazarin), 203
 La Poterie, François de, 179, 180, 191, 205, 208-210
 La Rochefoucauld, François de, 26
 La Rochefoucauld, Roger de, 149
 Labande, Léon Honoré, 36
 Laborde, Léon de, 180, 181, 189
 Labrouste, Ernest, 14
 Labrouste, Henri, 203, 266-269
 Lacaille, Henri, 182, 203
 Ladislav, Deneš, 123
 Láinez, Diego, 130
 Laire, François-Xavier, 250
 Lajoüe, Jacques de, 153, 154
 Lakatos, Adél, 121
 Lamberg, Johann Philipp von, 60
 Lambert, marquise de, *v.* Marguenat de Courcelles
 Lamberti, Luigi, 251
 Lami, Stanislas, 214
 Lamoignon, Guillaume I^{er} de, 27
 LANDSCHÜTZ (Cseklész, Čeklís ; *com.* Senec, SK), 134
 Lángi, József, 136, 238
 Langlois, François, 190, 198
 Lascaris, Johannes, 251
 Latour, Patrick, 196, 205
 Latuada, Serviliano, 193

 Lauer, Philippe, 18, 19
 Launay, Marc de, 7
 Laurain-Portemer, Madeleine, 180, 194
 Lauts, Jan, 32
 Lavagna, Filippo Cavagni de, 249, 250, 251
 Law, John, 204
 Le Chapelier de Moron, Pierre-Jean, 211
 Le Duc, Rolet, 179
 Le Gallois, Pierre, 16, 18, 24, 25
 Le Maire, Charles, 189, 205
 Le Maistre, Anthoine, 189
 Le Muet, Pierre, 180-183, 185, 186, 189, 190, 191, 198, 203, 204, 217
 LE PUY-EN-VELAY (Haute-Loire, FR), 18, 43
 Le Tasse, *v.* Tasso, Torquato
 Le Tellier, Charles-Maurice, 188, 210
 Le Thiec, Guy, 18
 Le Titien, *v.* Tiziano Vecellio
 Le Vau, Louis, 181, 182, 191, 204-208, 211-214, 216, 218, 219, 221
 Leblond, abbé, Gaspard Michel, 196
 Lechner, Georg, 88
 Lechner, Gregor Martin, 58, 82
 Leclerc, Sébastien, 149, 152
 Lefevre, Lucien, 8
 Lehmann, Edgar, 32, 46, 50, 52, 53, 60, 98, 100
 LEIDEN (Lugdunum Batavorum, Leyde, NL), 22, 23, 26, 30, 151, 203
 Lemerrier, Jacques, 216
 Lemerle, Frédéric, 198
 Leniaud, Jean-Michel, 14, 265-270
 Lenin, Vladimir Iljic, 270
 Leopold I, II, *v.* Habsburg, Leopold I, II
 LEPOGLAVA, *v.* Schönhaupt
 Levi ben Gershon, Rabbi, 167
 LEYDE, *v.* Leiden
 Leyh, Georg, 36, 38
 Lheureux, Louis-Ernest, 269
 Lieb, Ferenc, 142, 143

 Liebenwein, Wolfgang, 32, 36, 38
 Liesganig, Josephus, 170
 Linati, Filippo, 253
 LINZ (Oberösterreich, AU), 96
 Linzbauer, József, 134
 Lipsius, Justus (Lipse), 18, 31
 Liška, Johann Christoph, 100
 LISSABON (Lisboa, Lisbonne, P), 45
 Littré, Émile, 162
 Livius, Titus, 132, 150
 LJUBLJANA (SLO), 270
 Lo Bianco, Anna, 84
 Locatelli, Sébastiano, 194
 Loggan, David, 202, 203
 Logiovar, Bernardino, 35
 Loménie de Brienne, Étienne Charles, 250
 Loménie de Brienne, Henri-Auguste, 187
 LONDON (Londres, GB), 27, 149, 151, 152
 Lopez Serrano, Matilde, 44
 Lorenz, Hellmut, 121, 126
 LORSCH (Hessen, D) 155
 Loskoutoff, Yvan (Ivan), 196
 Lotter, Tamás, 129, 131
 Lotto, Lorenzo, 36
 Lotz, Wolfgang, 36
 Louis XIV, *v.* Bourbon, *dynastia*, Louis (Ludwig) XIV de
 LOUKA BEI ZNAIM, *v.* Klosterbruck
 Löffler, Erzsébet, 122, 130, 132
 Lönhárt, Ferenc, 166
 Lucatello, Giovanni Battista, 228
 LUCCA (Toscana, I), 54
 Ludányi, Gabriella, 128, 130, 145
 Ludwig XIV, *rex Franciae*, *v.* Bourbon, Louis XIV
 LUGANO (Ticino, CH), 113
 LUGDUNUM, *v.* Lyon
 LUGDUNUM BATAVORUM, *v.* Leiden
 Luna, Pietro de, 130
 Luther, Martin, 22, 23, 40, 277
 Luxemburg, Karl (Charles) IV von, *rex Bohemiae*, 14
 LYON (Lugdunum, Lionne, FR), 7, 24, 246, 259, 276

- Macedo, Francisco, 243
Machiavelli, Niccolò, 277
Madarassy, János, 146
Maderno, Carlo, 225
Mádl, Martin, 87, 95, 98, 100, 111, 112, 116-118, 128
MADRID (SP), 272, 275, 276, 277
Maffei, Sonia, 40
MAFRA (Lisboa, P), 45
Maggi, Girolamo, 233
Magnot-Ovilvy, Florence, 204
MAGYARBÉL (Veľký Biel ; *com.* Senec, SK), 134
MAILAND, *v.* Milano
Maillard, Jean-François, 10
MAINZ (Mayence ; Rheinland-Pfalz, D), 254
Maioli, Clemente, 245
Maire, Christoph, 151
Majláth, Gusztáv Károly, 160
MAKKOSMÁRIA (Budakeszi, *com.* Pest, HU), 158
MALAGA (Andalucia, SP), 226
Malaspina, Carlo, 254
Malatesta, *familia* 18
Malatesta, Melchior, 278
Malechich, Caspar 118, 119
Mallet, Edme-François, 90
Malovecz, Ferdinand, 118
Mallyó, József, 126
Malvel, charpentier, 160
MAMAIA (*com.* Contanța, RO), 10
Mancini, Hortense, duchesse de Mazarin, 203
Mancini, Philippe, duc de Nevers, 204, 208, 209, 217, 218
Manfredini, Luigi, 255
Mannewitz, Martin, 50, 52, 54
Manni, Domenico Maria, 250
Mansart, François, 180-182, 198
Manuzio, Aldo (Alde Manuce), 249-251, 260, 263
Manuzio, *familia*, 259
Mareš, František, 98
Marescotti, Giorgio, 259, 262
Marguenat de Courcelles, Anne-Thérèse, marquise de Lambert, 203, 204
MARIA TEINITZ (Mariánská Týnice ; Bohemia, CK) 100
Maria Theresia, *v.* Habsburg, Maria Theresia von
Marie Louise, *princ. Parme*, *v.* Habsburg, Marie Louise
Marie-Clothilde, *v.* Bourbon, *dynastia*, Marie-Clotilde, *regina Sardiniae*
Marini, Jakab, 164
Marinoni, Johannes Jacobus, 170
Mark, Quirin, 163, 166, 168, 175
MARLY-LE-ROI (Yvelines, FR), 215
MAROSVÁSÁRHELY, *v.* Neumarkt am Mieresch
Martin, Henri-Jean, 8, 9, 26, 254
Martinelli, Fioravante, 247
MARTINI, *v.* Homoródszent-márton
Martinuzzi, Giorgio, 122
Marton, Demeter, 158
Mártonffy (Mártonfi, Mártonfi), Antal, 161-168, 170, 171, 175-177
Mártonffy, György, 159
Marucelli, Paolo, 229
Márza, Jacob, 156, 168
Maser, Edward A., 96, 98
Massarelli, Andreas, 130
Masson, André, 14, 18, 36, 43, 46, 62, 98, 100, 172, 180, 193, 194, 205, 212, 220, 233, 246
Mathieu, Georges, 220, 221
Matsche, Franz, 52, 54, 58, 69, 70, 72, 146
Matthey, Philippe, 31
Matthias Corvinus, *v.* Hunyadi
Mátyás I, *rex Hungariae*, *v.* Hunyadi
Maulbertsch, Franz Anton, 40, 48, 55-58, 60, 61, 64, 67, 82, 90, 93, 95, 103-106, 128, 131-133, 146
Maximilian I, Herzog von Bayern, *v.* Wittelsbach, Maximilian I von
MAYENCE, *v.* Mainz
Mayer, Ignaz d. Ä., 97
Mayer, Václav Josef, 95, 103, 106, 107
Mayer, Wenzel, 57
Mayerhofer, András, 140
Mayerhofer, János, 136
Mazák, Alberich, 100
Mazarin, Jules (Giulio Raimondo Mazarino ; Mazzarino), 27, 28, 179-223, 233
Mazzocca, Fernando, 250
Mecenas, 250
Medici, Cosimo I, 38, 39
Medici, *familia*, 193
Medici, Giovanni, 40
Medici, Lorenzo, 38, 250
Medvecký, Jozef, 122, 134
Méjan, Étienne de, 251
Méjanes, marquis de, *v.* Piquet, Jean-Baptiste Marie de
Melanchthon, Philipp, 277
MELK (Niederösterreich, AU), 47-49, 58, 66, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 126
Melot, Michel, 22
Melozzo da Forlì, 20, 21
Melzi, Gaetano, 251
Menander (Pompeii), 32
Meng, Anton Raphael, 58
Merenda, Georgio, 130
Mersenne, Marin, 179, 180, 182, 183, 201, 222
Messier, Nicolas, 182, 185, 190, 191
Metzler, Josef, 241
MEZŐSZENTYEL (Sânger ; *com.* Mureș, RO) 161
Michalet, Étienne, 16
Michel, Marianne Roland, 154
Michel, Patrick, 180, 194, 203, 214
Michelangelo Buonarroti (Michel-Ange), 36, 193
Migazzi, Christophoro, 155
Mignard, Pierre, 210
Migne, Jacques Paul, 158
Mignot, Claude, 180, 182, 190, 191, 193, 205
Mikes, Mihály, 159
MIKHÁZA (Călugăreni, *com.* Mureș, RO), 161
Milanesi, Gaetano, 36

- MILANO (Mailand, Milan ; Lombardia, I) 20, 26, 46, 47, 127, 193, 249-252, 257, 272, 278
- Mildorfer, Joseph Ignaz, 134-136
- Mílek, Václav, 95
- Milichius, Johannes Gottlieb, 23
- Minghetti, Marco, 259
- Mittler, Elmar, 31-68
- Moja, Angelo, 254
- Mojser, Pál, 127
- Mojzer, Miklós, 110, 121
- MOLSHEIM (Bas-Rhin, FR), 60
- Monok, István, 8, 10, 122, 130, 132, 136, 155
- Montalto, Lina, 234, 239
- Montecchi, Giorgio, 250
- MONTEROSI (Viterbo ; Lazio, I), 278
- Montfaucon, Bernard de, 210
- Monti, Vincezo, 251
- Montijano, Juan Maria, 226
- MONTPELLIER (Hérault, FR), 204
- Morandotti, Alessandro, 250
- Moreau de Maupertuis, Pierre Louis, 151
- Moreau, Célestin, 179, 182
- Morelli, Jacopo, 36
- Morringer, baron, 160
- Most, Glenn W., 38-40
- Motz-Linhart, Reinelde, 82
- Mozzo d'Anverza Adriaenssens, Vincent (Manciola), 237
- Möseneder, Karl, 48, 56, 58, 60, 64, 82, 90, 105, 121, 126
- Mrazek, Wilhelm, 50, 72, 75
- Muratori, Lodovico Antonio, 54, 55, 250
- Muszka, Erzsébet, 122
- Mühleisen, Hans-Otto, 58
- MÜHLFRAUN (Dyje ; Moravia, CZ), 106
- Müller, Wolfgang, 48
- Müntz, Eugène, 20, 32
- Nádasdy III, Ferenc, 122, 142
- Nádasdy, *familia*, 122, 134
- Nádasdy, László, 119
- Nagy, feronnier, 164
- Nagy B., Margit, 164
- Nagy, Gergely Domonkos, 164
- Nagycenk (*com.* Győr-Sopron, HU), 28
- NAGYENYED, *v.* Strassburg am Mieresch
- NAGYSZEBEN, *v.* Hermannstadt
- NAGYSZOMBAT, *v.* Tyrnau
- NAGYVÁRAD, *v.* Grosswardein
- NÁNDORFEHÉRVÁR, *v.* Belgrád
- NANTES (Loire-Atlantique, FR), 52
- Nanteuil, Robert, 188
- Napoléon Bonaparte, 59
- NAPOLI (Naples ; Campania, I), 16, 24, 227, 257
- Narducci, Enrico, 257
- Naredi-Rainer, Paul, 72
- Natali, Davide, 257
- Naudé, Gabriel, 13, 14, 18, 26, 27, 46, 42, 179-223, 276
- Nebbia, Cesare, 42
- Nebbiai, Donatella, 10
- Neipperg, Alfred von, 254
- Nemeitz, Joachim Christoph, 26-29
- Németh, József, 132
- Neri, Filippo, *Sanctus*, 230, 231
- Nesselrath, Arnold, 36, 38, 40
- Neumann, Victor, 158
- NEUMARKT AM MIERESCH (Marosvásárhely, Tîrgu Mureş, *com.* Mureş, RO), 134, 155
- NEU-REISCH (Nová Říše ; Moravia, CZ), 95, 97
- Nevers, duc de, *v.* Mancini, Philippe
- Newton, Isaac, 132, 133, 171, 172
- NICEA (Nicée, Nikaia, Íznik, TR), 25, 42, 44
- Nicéron, Jean-François 182
- Nigelli, Gottlieb 173
- Nilson, Johann Esaias 143
- NIVERNAIS (Nièvre, FR), 209, 218
- Noelhes, Karl, 194
- Nollet, Jean Antoine, 151
- Norbert de Xanten, *Sanctus*, 8, 95, 96, 126
- NOVÁ ŘÍŠE, *v.* Neu-Reisch
- NÜRNBERG (Nuremberg ; Bayern, D), 162
- NYÁRÁDREMETE (Eremitu, *com.* Mureş, RO), 161
- Oberhuber, Konrad, 40
- OBORIŠTĚ, *v.* Woborschischt
- ÓBUDA, *v.* Alt-Ofen
- ODORHEIU SECIESC, *v.* Székelyudvarhely
- OFEN (Buda, Budapest, HU), 16, 63, 109, 110, 122, 128
- Offner, Matthäus, 53
- Oldenburg, Christian V von, *rex Daniae*, 189
- Oldenburg, Frederik III (Frédéric) von, *rex Daniae*, 189
- ORADEA, *v.* Grosswardein
- Orange-Nassau, Guillaume I d', *rex Hollandiae* (le Taciturne), 22
- Orbán, János, 134
- Orbay, François d', 204, 205, 211, 212
- Origenes (Origène), 210
- Ossius de Cordoba, 44
- Osten Sacken, Cornelia von der, 43, 44
- OTTAWA (Canada), 269
- Ottheinrich von der Pfalz, 44
- Oudry, Jean-Baptiste, 215
- Ourodová, Ludmilla, 100
- Ovidius Naso, Publius (Ovide), 18, 138, 174, 182, 250
- OXFORD (Oxonia, GB), 46, 202, 203
- ÖDENBURG (Sopron, *com.* Győr-Sopron, HU), 133, 136
- Ötvös, Péter, 8
- Pacassi, Nikolaus, 172
- Packh, Johann, 64, 134
- Padányi Bíró, Márton, 126, 127
- PADOVA (Padoue, Padua ; Veneto, I), 35, 250
- Palagi, Pelagio, 254
- Paleotti, Gabriele, 274
- Pálffy, *familia*, 122
- Palladio, Andrea, 190, 198, 199
- Palme, Bernhard, 70
- Pamphilj, Camillo, 234, 235, 237, 239, 241

- Pamphilj, Giovanni Battista, 234, 235, 239
- PANNONHALMA (Mons Sancti Martini ; *com.* Győr-Sopron, HU), 64, 65, 67, 122, 134
- Panofsky, Erwin, 30
- PÁPA (*com.* Veszprém, HU), 146
- Papa*, Agapetus I, 32
- Papa*, Alexander VII, 241, 243, 244, 245, 246, 247
- Papa*, Benedictus XII, 37
- Papa*, Benedictus XIV (Benoît), 174
- Papa*, Clemens VIII, 44
- Papa*, Clemens XIV, 55
- Papa*, Gelasius, 96
- Papa*, Gregorius I, Magnus 24, 32, 118, 246
- Papa*, Gregorius XV, 42, 43
- Papa*, Innocentius VIII, 38
- Papa*, Innocentius X, 226, 234, 235, 237, 241
- Papa*, Julius II, 20, 36-41, 66
- Papa*, Leo I, 40
- Papa*, Leo X, 37, 38, 40
- Papa*, Nicolaus V, 32, 33, 37-39, 66
- Papa*, Paulus III, 38
- Papa*, Pius II, 33, 34, 36, 38, 66
- Papa*, Pius III, 38
- Papa*, Sixtus IV, 20, 31-33, 36, 41, 66
- Papa*, Sixtus V, 24, 25, 41-45, 66, 274, 275
- Papa*, Urbanus IV, 112
- Papa*, Urbanus VIII, 226, 236, 241
- Paracelsus (Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim), 277
- Parcassi, Nikolaus, 70
- Pardaillan de Gondrin, Louis-Antoine de, *v.* Antin, duc d'
- PARIS (FR), 7, 10, 11, 14, 16, 26-28, 46, 47, 149, 150, 171, 179-223, 257, 259
- PARIS, *v. etiam* Saint-Geneviève
- PARMA (Parma, Emilia, I), 10, 11, 13, 19, 252-255
- Pascal, Jean-Louis, 270
- PASSAU (Bayern, D), 60
- Passerini, V., 254
- Pastor, Ludwig von, 38
- Patachich, Ádám, 121, 131, 132, 155
- Paulus de Theba, 109-119
- Pázmány, Péter, 131
- PÉCEL (*com.* Pest, HU), 136-140
- PÉCS, *v.* Fünfkirchen
- Péczeli, Piroška, 140
- Pehm, József, 126
- Péligny, Christian, 205
- Pelikán, Josef Bernard, 96
- Pellegrini, Gianantonio, 204
- Pellegrino Tibaldi (Pellegrino de' Pellegrini), 24, 43
- Pelletier, Christoph, 200
- Penther, Johann Friedrich, 151
- Peper, Ines, 82
- Perrault, Claude, 265
- PESTH (Pest, Budapest, HU), 109-113, 121, 127, 136, 140, 142, 156
- Petau, Alexandre, 187
- Petercsák, Tivadar, 122, 128, 145
- Petit, Nicolas, 46
- Petitmengin, Pierre, 194
- Petrarca, Francesco, 34, 40, 250, 252
- Petrová-Pleskotová, Anna, 126
- Petschar, Hans, 27, 52, 54, 69-79
- Petusati, Carlo, 251
- Petzold, Anton, 105
- Peuerbach, Georg von, 166
- Pez, Bernhard, 48, 82
- Pezzana, Angelo, 252-254
- Pfeiffer, Heinrich, 38-40
- Philelphus, Franciscus, *v.* Filelfo, Francesco
- Philipp, *rex Hispaniae*, *v.* Habsburg, Felipe
- Philippe d'Anjou (Philip von Anjou), *v.* Bourbon, Felipe V de España
- Philippe de Néri, saint, *v.* Neri, Filippo, *Sanctus*
- Piazza, Carlo Bartolomeo, 241
- Picart, Bernard, 138, 139, 149
- Piccolomini, Enea Silvio, *v.* Papa, Pius II
- Pico della Mirandola, 38
- Picquard, Maurice, 205
- Picques, Louis, 211
- Picquigny, *familia*, 153, 154
- PIEMONTE (*regio*, I), 254
- Piermarini, Giuseppe, 249
- Pigler, Anton, 130, 146
- Pignon, Adrian, 198, 199
- Pilgram, Franz Anton, 123
- PILIS (*com.* Pest, HU), 140
- Pink, Jakob Anton, 100
- Pintard, René, 26
- Pinto, Elena, 228
- Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti), 34
- Piositz, charpentier, 162
- Piquard, Maurice, 220, 222
- Piquet, Jean-Baptiste Marie de, marquis de Méjanes, 265
- PISA (Toscana, I), 250
- Pithou de Savoye, Pierre, 187
- Pittoni, Leros, 233, 241
- Pius II, *papa*, *v.* Papa, Pius II
- Planat, Paul, 266
- Plank, Lukáš, 100
- Plantin, Christophe, 18, 257, 259
- PLASS (Plasý, Bohemia, CZ), 91, 100, 102, 103
- Plateanus, Petrus, 23
- Platina, Bartolomeo, *v.* Sacchi, Bartholomaeus
- Platon (Plato), 16, 24, 32, 33, 38, 39, 167
- Plečnik, Jože, 270
- Plutarchus (Plutarque), Lucius Mestrius, 253
- Pochat, Götz, 72
- Poche, Emanuel, 98, 100
- Podlaha, Antonín, 100, 116
- Pohl, Franciscus, 162
- Pollack, Leopoldo, 249
- Pollack, Mihály, 27, 134
- Pollak, Oskar, 226
- Polleross, Friedrich, 75
- POMPEI (Campania, I), 32
- Pongrácz, Ignatius, 109
- Portail, Paul, 187
- Portilia, Andrea, 253
- Portoghesi, Paolo, 226
- POSONIUM, *v.* Pressbrug

- POTTENDORF (Niederösterreich, AU), 122
Pottier, Simon, 207, 210
Pozzo, Andrea, 96
POZSONY, *v.* Pressburg
PRAG (Prague, Praha, CZ), 9, 14, 15, 79, 87, 96-98, 100, 103, 117, 158
PRAG, *v.* etiam Strahov (Praha)
Prandtauer, Jakob, 81, 82
Prange, Peter, 82
Preiss, Pavel, 58, 96, 98, 100, 105
PRESSBURG (Posonium, Pozsony, Presbourg, Bratislava, SK), 109, 138, 140, 158, 159, 161
PRIBRAM (*com.* Pribram, Bohemia, CZ), 116
Priestley, Joseph, 154
Printz, Johann Georg, 90
Priscianus Caesariensis (Priscien), 18
Procaccioli, Paolo, 40
Promis, Domenico, 254
Prost, Jacques, 24, 246, 276
Ptolemaeus, Claudius (Ptolämeus, Ptolémée), 52, 168, 171, 172, 250, 252
Quadro, Giuseppe, 159
Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, 266
Quillau, Jacques, 149
RAAB (Győr, *com.* Győr-Sopron, HU), 79
RACCONIGI (Piemonte, I), 254
Ráday, *familia*, 137, 138, 139, 140
Ráday, Gedeon, 136, 138
Ráday I, Pál, 136
Raffaello Sanzio (Raphaël), 33, 36, 38-41, 53, 58, 66
Raffer, Josef, 99
Rakovitz, Henrik, 138
Rallus, Simon, 185
Ranaldi, Domenico, 194
Ranaldi, Frederico, 42, 249
Rantz, János György, 141
Raphaël, *v.* Raffaello
Rautenberg, Ursula, 7
RAVENNA (Romagna, I), 273
Re, Emilio, 243
Redig de Campos, Deoclecio, 32, 36-38, 40
Regnault, Jacques, 210, 212
Reihardt, Volker, 40
Reina, Francesco, 251
Reiner, Werner Lorenz, 130
Reiter, Josef, 72
RENNES (Ille-et-Vilaine, FR), 204
Renouard, Antoine-Augustin 250, 251
Renouard, Philippe, 179
Renoult, Jacques, 205, 219-222
Ressmann, Cristine, 46, 48, 50, 54
Reynaud, Léonce, 269
Rhodes, Denis E., 250
Ricci, Giovanni Battista, 128
Ricciardi, Maria Luisa, 34, 243
Richelieu, Armand Jean du Plessis de, 28, 182, 194, 195, 202, 203
Rimanóczy, Antal, 136
Rimanóczy, *familia*, 137
RIOM (Puy-de-Dôme, FR), 214
Ripa, Cesare, 40, 41, 48, 49, 51, 75, 82, 91, 96, 98, 115, 148
Rita, Giovanni, 243
Rivet, André, 179, 184
Rivetti, Pietro, 127
Rizzi, Wilhelm Georg, 82
Robert de Molesme, *Sanctus*, 100
Rocca, Angelo, 43, 44, 46, 247, 249, 274, 275
Rodellao, Massimo, 46
Roeck, Bernd, 32
Rollová, Anna, 58, 60
ROMA (Rom, Rome, I), 16, 18, 20, 22, 24-26, 30, 32, 33, 36, 37, 40, 42, 43, 44, 46, 61, 89, 118, 128, 155, 156, 173, 174, 178, 182, 194, 196, 225-247, 252, 255, 257-264, 272, 274, 275
Romanelli, Giovanni Francesco, 182, 233
Romani, Valentino, 249
Ronoult, Pierre, 214
Rosaspina, Francesco, 255
Roscialli, Simone, 233
Rosenstingl, Franz, 81
Rosner, Willibard, 82
Rossetti, Domenico, 254
Rossi, Luigi, 198
Roth, Stephan, 23
ROTHENSTEIN (Vöröskő, Červený Kameň, *com.* Bazin, SK), 122
Roth-Scholtz, Friedrich, 250, 264
Rouiller, Jean-Luc, 16
Rovelstad, Mathilde V., 276
Rudolph, Enno, 38
Rueff, Jacques, 221, 222
Ruyschaert, José, 32
Sabău, Nicolae, 158, 164
Sabba, Fiammetta, 46, 203, 225-247
Sacchi, Andrea, 84
Sacchi, Bartholomaeus (Bartolomeo Platina), 20, 32
SAINTE-GENEVIÈVE (Paris, FR), 14, 15, 24, 29, 46, 47, 203
Saitz, Leo, 63
Sajnovics, János, 168
SALAMANCA (Castilia-Leon, SP), 37, 43, 174
Salmerón, Alfonso, 61, 130
SALUZZO (Saluces ; Piemonte, I), 255
Samperi, Renata, 246, 247
San Mauro, Maria Angela, 257
SÂNGER, *v.* Mezőszentyei
Sani, Valentino, 250
SANKT ANTON IN DER AU (Szentantal, Svätý Anton, *com.* Banská Stianica, SK), 134
SANKT FLORIAN (Oberösterreich, AU), 50, 51, 66, 72, 83, 126
SANKT GALLEN (CH), 53, 128
SANKT GOTTHARD (Szentgott-hárd, *com.* Vas, HU), 122, 123
SANKT LAMBRECHT (Steiermarkt, AU), 47
SANKT MARTINSBERG, *v.* Pannonhalma
SANKT PETER (Schwarzwald, Baden-Württemberg, D), 48, 58
SANKT PÖLTEN (Niederösterreich, AU), 84-87, 90, 91, 92

- Sansovino, Jacopo, 34, 36
 Santa, Leopoldo della, 268
 Santini-Aichel, Johann, 131
 Sanvitale, Luigi, 254
 Sappho de Lesbos, 40
 Sarbak, Gábor, 110
 Šárka, Belšiková, 100
 SÁROSPATAK (*com.* Zemplén, HU), 27, 134
 Sartorius, Augustinus, 99, 100
 Sartorius, David, 274
 SÁRVÁR (*com.* Vas, HU), 134-136
 Sassi, Antonio, 251
 SATHMAR (Szatmár, *com.* Satu-Mare, RO), 128
 Sauberer, Andreas, 122, 123, 124
 Sauval, Henri, 187, 189, 194-197
 Savoie, Charles-Emmanuel IV de, 255
 Savoie, Charles-Albert I^{er} de, roi de Sardaigne, 254
 Savoie, Eugène de, 71, 88, 89
 Savoie, Umberto (Humbert), prince de, 257
 Savoie, Victor-Emmanuel II de, *rex Italiae*, 257
 Scaramuzza, Francesco, 252
 Scheffler, Felix Anton, 130
 Schervitz, József, 137-140
 Schervitz, Mátyás, 136
 Schiffmann, René, 43
 Schiøtt, Fr., 188
 Schlecht, Anke, 130
 SCHLIERBACH (Oberösterreich, AU), 47
 Schmidt, Anton, 134
 Schmutzer, Jakob Mathias, 133
 Schnapper, Antoine, 194
 Schoeffer (Schöffler), Peter, 252
 Scholz-Hänsel, Michael, 43, 44, 45
 SCHÖNBRUNN (Wien, AU), 149
 SCHÖNHaupt (Lepoglava, CR), 109, 119
 Schuchegger (Schmegger), Tadeáš, 100, 101
 Schultz, Georg Ludwig, 162
 SCHUSSENRIED (Bad Schussenried ; Baden-Württemberg, D), 52, 53, 66
 Schürmayer, Walter, 193
 Schweighofer, Gregor, 48
 Sciolla, Gianni Carlo, 254
 Sebastian, Joseph, 96
 Sedelmayer, Jeremias Jakob, 70, 72
 Sedláček, Jan, 98
 Šeferisová Loudová, Michaela, 56, 87, 95-107, 128, 130
 Segesváry, Viktor, 136
 Segrè, Marcellino, 249
 Seheult, François Léonard, 265
 Selincourt, Jean, 199
 Selvaggi, Leonardo, 254
 Seneca, Lucius Annaeus (Sénèque), 24, 31
 Șerban, Ioan, 156, 158, 159
 Serfőző, Szabolcs, 109-119, 126, 140
 Sermartelli, Bartolomeo, 259, 262
 Serrai, Alfredo, 243, 259, 271-281
 Serrera, Juan Miguel, 43
 Serres, Michel, 7
 Severus Pertinax Augustus, *imp.*, Caesar Lucius Septimus (Septime Sévère), 171
 SEVILLA (Andalucía, SP), 43
 Shearmann, John K. G., 36-38, 40
 Šiárd Nosecký, Franz, 59
 SIBIU, *v.* Hermanstadt
 Šidlovský, Evermond Gejza, 106
 SIENA (Toscana, I), 34
 Sigrist, Franz, 61, 131, 145-154
 Siguenza, José de, 24, 43, 44, 195
 Silvestre, Louis-Catherine, 264
 Silvio, Andrea, 66
 Simon, Johann Baptist 162-166, 168, 175
 Simon, Melinda, 162
 Simonetta, Marcello, 32
 SINAIA (*com.* Prahova, RO), 10
 Sisa, József, 64, 121, 134
 Sixte IV, *papa*, *v.* *Papa*, Sixtus IV
 Sixte-Quint, *v.* *Papa*, Sixtus V
 Slavicek, Lubomír, 56, 87
 Slivka, Dušan, 122
 Slodtz, Michel-Ange, 214
 Slodtz, Paul-Ambroise, 214, 215
 Slodtz, Sébastien Antoine, 214, 215
 Smithmeyer, John L., 269
 Śnieżńska Stolot, Ewa, 121
 Socrates (Sokrates, Socrate), 7, 24, 32, 33, 52
 Sommer, Petr, 96, 98, 100
 SOMOGY (*com.*, HU), 141
 Somorjay, Sélysette, 138, 140, 143
 Sonnenfels, Joseph von, 54, 55
 Sophocles, 250
 SOPRON, *v.* Ödenburg
 Sorbière, Samuel de, 179, 201
 Sordet, Yann, 179-223
 Souchal, François, 214
 Spada, Virgilio, 229
 Spinoza, Baruch, 168
 SPIŠSKÁ NOVÁ VES, *v.* Iglau
 Spitzer, Jan Václav, 116, 117, 118
 Sporer, Fidel, 53
 Stäcker, Thomas, 31
 STEIAMANGER (Szombathely, *com.* Vas, HU), 132, 133
 Steinamanger, 146
 Steinmann, Ernst, 36, 37, 40
 Steinville, Johann Stephan von, 159
 Stephanus, Robertus, *v.* Estienne, Robert
 Sternberg, *familia*, 87
 Steyrer, Philipp Jakob, 48
 Stock, Johann Martin, 134
 Stockinger, Thomas, 82
 STRAHOV (Praha), 40, 53, 55-60, 64, 67, 95, 103-107
 Straka, Cyril, 105
 STRASBOURG (Bas-Rhin, FR), 20
 STRASSBURG AM MIERESCH (Nagyenyed, Aiud, *com.* Alba, RO), 161
 STUPINIGI (Piemonte, I), 254
 Štunc, Libor, 56
 Sturm, Leonard Ludwig, 45
 Suarez, Francisco, 53
 ȘUMULEU CIUC, *v.* Csíksomlyó
 SÜMEG (*com.* Veszprém, HU), 126, 127
 Svatoš, Martin, 8
 SVÁTÝ ANTON, *v.* Sankt Anton in der Au

- Swoboda, Gudrun, 84
 Szabó, László, 122
 Szabolcsi, Hedvig, 136
 SZAMOSÚJVÁR (Armeniopolis, Gherla, *com.* Cluj, RO), 170
 SZATMÁR, *v.* Sathmar
 Széchényi, Ferenc, 28, 127
 SZEGED (*com.* Csongrád, HU), 9
 Székely, Miklós, 132
 SZÉKELYUDVARHELY (Odorheiu Seciesc, *com.* Hargita, RO), 161
 SZENTANTAL, *v.* Sankt Anton in der Au
 SZENTGOTTHÁRD, *v.* Sankt Gotthard
 SZEPESÚJFALU, *v.* Zipser Neudorf
 Szilágyi, András, 122
 Szily, János, 132, 133, 136
 Szluha, György, 134, 135
 Szmrecsányi, Miklós, 128, 146
 SZOMBATHELY, *v.* Steinamanger
 Szovák, Kornél, 64
 Szőnyi, György Endre, 128
- Tacke, Andreas, 58
 Takács, Imre, 64, 121, 132, 134
 Tapié, Victor-Lucien, 13, 14
 Targa, François, 18, 196
 Tasso, Torquato, 252
 Tebaldini, Francesco, 273
 Teleki, *familia*, 134
 Teleki, Sámuel, 134, 155
 Telesko, Werner, 96
 TENING (Zsira, Gyüleviz ; *com.* Vas, HU), 136, 137
 Teuber, Johann, 64
 Thévet, André, 172
 Thiriot, Jean, 180, 194
 Thomas de Aquino, *Sanctus*, 32, 113, 115-117, 130, 132
 Thomassin, Henri-Simon, 197
 Thorwaldsen, Bertel, 16
 Thumb, Peter, 48
 Thysius, Johannes, 22, 23
 Tibaldi, Pellegrino, 195
 Tiberius, Claudius Nero, *imp.*, 31, 273
 Tintelnót, Hans, 66
 Tiraboschi, Girolamo, 250
 TÎRGU MUREŞ, *v.* Neumarkt am Mieresch
- Tirnberger, Carolus, 170
 Tite Live, *v.* Livius, Titus.
 Tiziano Vecellio (Le Titien), 35
 Toledo, Francisco Alvarez de, 44
 Toman, Rolf, 172
 Tommasini, Giacomo, 254
 Tommaso Parentucelli da Sarzana, *v.* Papa, Nicolaus V
 Tonani, Ramiro, 253
 TORINO (Turin ; Piemonte, I), 254-257
 Torneoli, Nicalò, 89
 Torrentino, Lorenzo, 253
 Tosi, Paolo Antonio, 264
 Tóth, István György, 136
 TOURNAI (Hainaut, B), 29
 Toutain-Quittelier, Valentine, 204
 Tönensmann, Andreas, 32
 Török, Máté, 113, 114
 Traianus Augustus, Caesar Nerva (Trajan), *imp.*, 34
 Trefolgi, Marco Antonio, 254
 TRENTO (Trente, Trident ; Trentino, I), 24, 25, 32, 43, 44, 51, 61-63, 67, 128, 130, 131, 145, 146, 274
 Trezzani, Ludovica, 234, 237
 Trivulzio, Gian Giacomo, 251
 TRNAVA, *v.* Tyrnau
 Troger, Paul, 48, 49, 83-87, 91-92, 126, 236
 TSCHAKATURN (Csáktornya, Čakovec, *com.* Medimurje, CR), 122
 TSCHENSTOCHAU – KLARENBERG (Częstochowa – Jasna Góra, PL), 109, 113-116
 Tubeuf, Jacques 181, 183, 184, 186, 191, 197-199
 TURIN, *v.* Torino
 Typotius, Jacobus 26
 TYRNAU (Nagyszombat, Trnava, *com.* Trnava, SK), 61, 156, 158, 170
 Ugoleto, Angelo, 253
 Ujfalusi, József, 158
 ULM (Bayern, D), 15
 Ulphias, *episcopus* Gothorum, 24
- Umberto (Humbert), prince de Savoie, *v.* Savoie, Umberto
 Unger, Raphael, 57
 Unterberger, Gerald, 87
 Urbak, Zsuzsa, 132
 URBINO (Marche, I), 30, 32, 33, 38, 41
- Vaccani, Gaetano, 250
 Vácha, Štěpan, 98, 100
 Valcanover, Francesco, 36
 VALENCIENNES (Nord, FR), 12, 19, 24, 30, 173
 Valerius Maximus, 96
 Valgrisi, Vincenzo, 259, 260
 Valieri, Agostino 44
 Valperga (Valpergue), Antonio Maurizio, 180-186, 191, 198, 199, 203, 204, 217
 Valvassori, Giovanni Andrea, 257, 260
 Van Abcoude, Jan, 26
 Van Schuppen, Pierre, 188
 Van Swieten, Gottfried, 168
 Vanini, Giulio Cesare, 277
 Vánossi, Antal, 142
 VÁRAD, *v.* Grosswardein
 Varisco, Giorgio di, 259, 262
 Varjú, Elemér, 156
 Varoli, Giuseppe, 252
 Vasari, Giorgio, 36-40
 VATICAN, 16, 20, 21, 32, 36, 42-45, 128, 194, 196, 225, 226, 234, 249, 272, 274, 281
 Vattier, Adrien, 210
 Vautier, Adolphe, 194
 Vávra, Lukáš, *v.* Wawra, Lukas
 Veen, Otto van, 115
 Végh, Gyula, 126
 VELKY BIEL, *v.* Magyarbél
 VENEZIA (Venedig, Venise, Veneto, I) 34, 35, 36, 43, 257, 259, 263
 Verbóczy, István, 131
 Vergilius, Publius Maro (Virgile), 20, 52, 132
 VERSAILLES (Île-de-France, FR), 193, 194, 215
 Vesnin, Alexandre, 270
 Vespasiano de Bisticci, 34
 VESPOLATE (Piemonte, I), 278

- Veszely, Károly, 156
 VESZPRÉM, *v.* Wesprim
 Vidákovics, Aladár, 126
 Vidi, Ferenc, 110
 VIENNA, Vienne (d'Autriche),
v. Wien
 Viglioli, Giocondo, 252
 Vignole, *v.* Barozzio da Vignola
 Villalpando, Juan Batuísta, 45
 VILLEURBANNE (Rhône, FR), 7
 Vincent de Beauvais, 174
 Vinha, Mathieu de, 193
 VINTU DE JOS, *v.* Alvinc
 Viollet-le-Duc, Eugène, 269
 Virgile, *v.* Vergilius, Publius
 Maro
 Visconti, Louis-Tullius, 265, 266,
 268
 Visconti da Castelrotto,
 Giuseppe, 112, 113, 114
 Viskolcz, Noémi, 122
 Vitéz, János, *v.* Johannes Vitéz
 de Zredna
 Vitruvius Pollio, Marcus, 36, 45
 Vittorino da Feltre 34
 Vittorio-Emmanuele II,
v. Savoie, Victor-
 Emmanuel II de
 Vlček, Pavel, 96, 98
 Voit, Pál, 121, 122, 128, 145
 Volf, Josef, 100
 Vollhardt, Friedrich, 10
 Vouet, Simon, 193
 VÖRÖSKÖ, *v.* Rothenstein
 VYŠŠÍ BROD, *v.* Hohenfurth
- Waard, Cornélis de, 179
 Wachtländer, Johann, 127
 Wagner, Brigitte, 72
 Waldeck und Pyrmont, Friedrich
 Anton Ulrich von, 27
 Wallnig, Thomas, 82
 Wannenmacher, Josef, 128
 Warncke, Carsten-Peter, 32, 52,
 69, 136
 WASHINGTON (USA), 269
 Wawra, Lukas (Lukáš Vávra),
 99
 Weber, Monika, 75, 79
 Weber, Wolfgang E. J., 52
 Weidinger, Christian, 123
- Weigert, Roger-Armand,
 180-182, 187, 190, 205
 Weigl, Huberta, 81, 82
 Weiss, Ferenc, 170
 Weiss, Philipp, 150
 Weiss, Valentine, 205
 WEISSENBURG, *v.* Karlsburg
 WESPRIM (Veszprém, *com.*
 Veszprém, HU), 126, 127
 Wesselényi, Miklós (Zsibói), 164
 Westerhaut, Balthasar von, 100
 WIBLINGEN (Bayern, D), 15,
 17, 52
 Wicht, Betka von, 58, 146
 Wickhoff, Franz, 36, 37, 38
 WIEN (Vienne, Vienna, AU),
 14, 18, 27, 30, 45, 47, 48, 51,
 53, 54, 60, 69-79, 81, 87, 88,
 126, 127, 134, 136, 142, 146,
 149, 155, 158, 159, 161, 165,
 170, 172, 173, 174, 226, 227,
 231, 234, 241, 243, 246, 247
 WIEN, *v.* *etiam* Schönbrunn
 WIENER NEUSTADT
 (Niederösterreich, AU), 112
 WIENER UMLAND
 (Niederösterreich, AU), 81-93
 Wierith von Marchtal,
 Nikolaus, 52
 Wiesmayr (Wiesmayer),
 Johann Georg, 51
 Winckelmann, Johann
 Joachim, 58
 Winterhalder, Joseph d. Ä., 56,
 60, 87, 104
 Wittelsbach, Maximilian I,
 Herzog von Bayern, 42
 WITTINGAU (Třeboňsk, Moravia,
 CZ), 98
 WOBORSCHISCHT (Obořiště,
 Bohemia, CZ), 109, 117-118
 Wolfe, Kathryn Willis 182,
 216
 Wolfe, Philip 182, 184, 216
 WOLFENBÜTTEL (Niedersachsen,
 D), 22, 60, 180
 Wolters, Wolfgang, 34
 Woudanus, Jan Cornelis, 22,
 203
 Wörgötter, Zora, 87, 95, 96,
 130
- Wrancsics-Festetich, *familia*,
 141
 Wright, William E., 58
 Wright of Derby, Joseph, 150,
 151
 Wurster, Herbert W., 60
 Wyclif, John, 277
- Ximenez, Andres, 24
- Zach, Joseph, 61, 130, 131, 145
 Zádor, Anna, 136
 ZAGREB, *v.* Agram
 ZALATNA, *v.* Kleinschlatten
 Zarotto, Antonio 250, 251, 254
 Zauner, Franz Anton, 71
 Zeiller, Johann Jakob, 122
 Zeller, Sebastian, 109, 119
 Zeno, Apostolo, 250
 Zénon, 24
 Zimmermann, Dominikus, 51
 Zimmermann, Hans-Joachim,
 148
 Zingref, Julius Wilhelm, 115
 ZIPSER NEUDORF (Iglövia, Igló,
 Szepesújfalú, Igló, *com.*
 Spišská Nová Ves, SK), 142
 ZLATÁ KORUNA, *v.* Goldenkron
 ZLATNA, *v.* Kleinschlatten
 Zlinskyné Sternegg, Mária, 122
 Zorzi, Marino, 36
 Zrínyi Miklós, 155
 Zrínyi, *familia*, 122
 Zsámbéky, Monika 132
 Zsindely, Endre 136, 138
 ZSIRA (Gyüleviz), *v.* Tening
 Zuccari, Alessandro, 249
 Zumkeller, Laura, 250
 ZURICH (Zürich, CH), 10, 22
 ZWETTL (Niederösterreich, AU),
 84, 85, 91
 ZWICKAU (Sachsen, D), 23
 Zwingli, Ulrich, 22

LES AUTEURS

FRÉDÉRIC BARBIER. Ancien élève de l'École nationale des chartes, archiviste-paléographe, docteur en histoire, docteur d'État ès lettres, docteur *honoris causa* de l'université de Szeged. Directeur de recherche au CNRS (IHMC/ ENS Ulm), directeur d'études à l'École pratique des hautes études (conférence d'Histoire et civilisation du livre).

ANDREAS GAMERITH aufgewachsen in Altenburg (Niederösterreich). Studium der Kunstgeschichte in Wien. 2012 Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum für Kulturwissenschaften von der Kunstuni Linz, 2012/13 Stipendiat des IFK an der Biblioteca Hertziana in Rom. Seit 2013 Kustos und Archivar im Stift Zwettl, daneben Kurator mehrerer Ausstellungen sowie Lektor an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

DOINA HENDRE BÍRÓ, maître en Muséologie et conservation des biens patrimoniaux (Université « Babes Bolyai », Cluj-Napoca, Roumanie) et maître en Histoire et Histoire du livre roumain et européen (Université « 1^{er} décembre 1918 », Alba Iulia, Roumanie). Docteur en histoire (Université de Paris IV Sorbonne), avec une thèse sur *Les Batthyány, une famille des magnats au service des Habsbourg, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Conservateur en chef de la bibliothèque du Batthyaneum d'Alba Iulia, filiale de la Bibliothèque nationale de Roumanie, et enseignante à l'Institut de formation professionnelle du ministère de la Culture à Bucarest.

ANDREA DE PASQUALE, bibliothécaire diplômé de l'université de Rome « La Sapienza », docteur de l'École pratique des hautes études (Paris). Conservateur des bibliothèques à l'université de Turin, puis directeur de la *Biblioteca Palatina* de Parme (2008-2011), de la *Biblioteca Nazionale Braidense* de Milan (2011-2014) et de la *Biblioteca Nazionale Universitaria* de Turin (2008-2015). Depuis cette dernière date, directeur général de la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Rome. Enseignant à l'université « La Sapienza » de Rome, Andrea De Pasquale a été invité par de nombreuses institutions étrangères, dont récemment l'École nationale des chartes à Paris.

ANNA JÁVOR, Kunsthistorikerin in den Ungarischen Nationalgalerie (Budapest). War Hauptredacteurin der Zeitschrift für Ungarländische Kunstgeschichte (Művészettörténeti Értesítő), 1998–2014. Ihr Spezialgebiet der Forschung ist die Kunstgeschichte des Barocks und Klassizismus in Mitteleuropa. Ihr Hauptwerk erschien in 2005: Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa.



JÁNOS JERNYEI KISS, Kunsthistoriker, Universitätsdozent an der Péter-Pázmány-Universität (Budapest). Sein Forschungsschwerpunkt ist die Geschichte der Malerei der frühen Neuzeit in Ungarn. Er leitet ein Programm „Datenbank der Freskmalerei in Ungarn. Archivalische Quellen und Bilder.“

300

JEAN-MICHEL LENIAUD, directeur d'études à l'École pratique des hautes études, professeur à l'École des chartes et à l'École du Louvre, a dirigé l'École nationale des chartes de 2011 à 2016. Spécialiste internationalement reconnu en histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles, il a publié notamment aux éditions Citadelles et Mazenod *L'Art nouveau et Napoléon et les arts*. Il a assuré le commissariat général de l'exposition « Viollet-le-Duc. les visions d'un architecte », Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2014.

ELMAR MITTLER, ist Prof. für Buch- und Bibliothekswissenschaften (em.) der Universität Göttingen und Altdirektor der Niedersächsischen Staats und Universitätsbibliothek Göttingen, Honorarprofessor der Gutenberg-Universität Mainz und Dr. h. c der Sorbonne (Paris) sowie der Humboldt Universität (Berlin). Forschungsschwerpunkte sind Bibliotheksgeschichte, Bibliotheksbau, digitale Bibliotheken, virtuelle Forschungsumgebungen und Medienkonvergenz.

HANS PETSCHAR, Historiker, Bibliothekar, Direktor des Bildarchiv und der Grafiksammlung an der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Gastprofessor und Marshallplan Chair for Austrian Studies an der University of New Orleans 2015/2016. Leiter der FWF Projekte: „Die Privatbibliothek Kaiser Franz' I.“ und „Geschichte der Familien-Fideikommissbibliothek des Hauses Habsburg-Lothringen 1835–1921“

FIAMMETTA SABBA, Ph.D. in Scienze bibliografiche, archivistiche e documentarie (Udine, 2009), è professore associato di Bibliografia e Biblioteconomia presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna (campus di Ravenna), per il quale dirige la rivista scientifica "Bibliothecae.it" e la Summer school 'Linked data per i beni culturali'. Ha pubblicato alcuni saggi e monografie su biblioteche antiche, biblioteche e centri di documentazione speciali, e sulla Bibliografia come disciplina, in particolare: *Indice dei nomi degli Autori dei Manoscritti in scrittura latina della Biblioteca Angelica di Roma* (Roma, IPZS, 2009); *La Bibliotheca Universalis di Conrad Gesner, monumento della Cultura Europea* (Roma, Bulzoni, 2012), *La Libreria settecentesca di San Francesco del Monte a Perugia. Non Oculis mentibus esca* (Perugia, Fabbri, 2015); e alcuni volumi del progetto editoriale scientifico in corso da lei curato "la Biblioteca di Francesco Maria II della Rovere" (Urbino, Quattroventi, 2012-).

MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ studierte in den Seminar für Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Masaryk Universität, Brunn. Ihre Dissertation *Bibliotheca – domus Sapientiae* wurde der Ikonographie der Barockbibliotheken in Mähren gewidmet. Ihr Spezialgebiet ist die barocke Malerei und Wandmalerei, sowie Ikonographie und Ikonologie.





SZABOLCS SERFÖZŐ angestellt im Budapester Kunstgewerbemuseum. Fachmann für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa und in Ungarn. Promovierte mit einer Dissertation über die Geschichte und barocken Ausstattung der Pauliner Wallfahrtskirche Sassin (heute Sastin, Slowakei). Nach mehreren Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Projekts „Corpus der barocken Deckenmalerei in Ungarn“, leitet er seit 2011 die Abteilung für Digitalisierung des Budapester Kunstgewerbemuseums Barocke Deckenmalereien in Klosterbibliotheken des Paulinerordens in Mitteleuropa.

301

ALFREDO SERRAI, nato nel 1932 a Rovigno (Istria), è dottore in Filosofia della Scienza presso l'Università di Roma "La Sapienza". Prima direttore della Biblioteca Casanatense, e dopo della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, è stato poi Professore ordinario di Biblioteconomia e di Storia delle Biblioteche alla "Sapienza" per 30 anni. È autore di circa 60 volumi e 700 articoli e interventi in quelle discipline. Notevole è la sua *Storia della Bibliografia* (Roma, Bulzoni, 1988-2011) in 13 volumi.

YANN SORDET est archiviste paléographe et conservateur des bibliothèques. Après avoir été responsable du département de la Réserve à la bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris), il dirige depuis 2011 la Bibliothèque Mazarine. Il est rédacteur en chef de la revue *Histoire et civilisation du livre*.





CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

BILDNACHWEIS

ICONOGRAFIA

*Droits de reproduction dans le présent volume et pour le présent tirage concédés
à l'éditeur par les auteurs des textes qui, les ayant obtenus, lui en ont cédé l'autorisation.*

FRÉDÉRIC BARBIER (p. 12-30)

L'auteur : 1-6

ELMAR MITTLER (p. 31-67)

L'auteur : 1, 2, 3, 7, 8, 10, 17 / Anonyme [DR] : 9 / József Hapák : 11, 18 / Kloster Admont,
Bibliothek : 14 / Stiftsbibliothek St. Florian : 12 / Strahov : 15, 16 / Wikimedia, licence
Creative Commons, 5 – 6 – 13, Andreas Praefcke / Photographie 4 : Avec la permission
de la *Biblioteca Nazionale Marciana*. Reproduction strictement interdite.

HANS PETSCHAR (p. 81-93)

L'auteur : 1-15

ANDREAS GAMERITH (p. 69-80)

L'auteur : 1-13

MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ (p. 95-107)

Seminář dějin umění FF MU (Seminar für Kunstgeschichte, Philosophische Fakultät
der Masaryk-Universität (Tomasz Zwyrtek) : 1-10

SZABOLCS SERFÖZŐ (p. 109-119)

L'auteur : 1 / Fotoarchiv, Ministerium für Kultur der Republik Kroatien : 6 /
Martin Mádl : 2, 3, 5 a, b / Máté Török : 4 a, b, c

ANNA JÁVOR (p. 121-143)

L'auteur : 12, 27 / Zsolt Batár : 30, 31 / Enikő Buzási : 18, 19 / Forschungsprogramm
„Barokk freskófestészet Magyarországon” : 1, 6, 10, 16, 17, 20, 21-26, 28 / Egon Gotl : 11 /
Róbert Hack : 3, 4, 5 / Deneš Ladislav, Košice, Slovenská národná knižnica, Literárny
archív, signatúra : PJ 15/25 : 2 / Martin Mádl : 9 / Zsuzsanna Korhecz Papp : 13, 14, 15 /
Kunstgewerbemuseum, Budapest, Fotoarchiv : 7 / Árpád Mikó : 8 / Andor
Nagyajtai : 29

JÁNOS JERNYEI-KISS (p. 145-154)

L'auteur : 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 / British Museum : 3, 7

DOINA HENDRE BÍRÓ (p. 155-177)

L'auteur : 1-16

304

YANN SORDET (p. 179-223)

L'auteur : 1, 7, 9, 12 / Agence Loup-Menigoz, sur les indications de Yann Sordet : 6 /

Archives nationales : 10, 11 a-b / Bibliothèque de l'Institut de France : 2 / Bibliothèque

Mazarine : cliché Christophe Pelletier, 2014 : 8 ; cliché Guillaume De Smedt, 2013 : 13 /

Bibliothèque royale, Kortsamlingen, Copenhague : 3, 4, 5

FIAMMETTA SABBA (p. 225-247)

L'auteur : 1-60. Pour les photos 21-40, « Collegio Innocenziano. Biblioteca ». © Famiglia Doria Pamphilj, 2013].

ANDREA DE PASQUALE (p. 249-264)

L'auteur : 1-25

JEAN-MICHEL LENIAUD (p. 265-270)

Bibliothèque nationale de France, Paris : 1 / Centre Pompidou, *Jože Plečnik,*

architecte, 1872-1957, catalogue d'exposition, Paris / Carol M. Highsmith : 8

(URL : <http://loc.gov/pictures/resource/highsm.11604/>) / INHA, clichés Jérôme

Delatour : 3, 4 – Émilie Groleau : 9 / Wikimedia, licence Creative Commons,

clichés : Concierge.2C : 7 – Diliff : 6 – Marie-Lan Nguyen : 2.

TABLE DES MATIÈRES
INHALTSVERZEICHNIS
SOMMARIO

FRÉDÉRIC BARBIER, <i>Bibliothèques, décors, XVII^e-XXI^e siècle</i>	7
FRÉDÉRIC BARBIER <i>Illustrer, persuader, servir : le décor des bibliothèques, 1627-1851</i>	13
ELMAR MITTLER <i>Kunst oder Propaganda?</i> <i>Bibliothekarische Ausstattungsprogramme als Spiegel kultureller Entwicklungen und Kontroversen in Renaissance, Gegenreformation, Aufklärung und Klassizismus</i>	31
HANS PETSCHAR <i>Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek.</i> <i>Zur Semiotik eines barocken Denkraumes</i>	69
ANDREAS GAMERITH <i>Klosterbibliotheken des Wiener Umlands – Alte und neue Motive</i>	81
MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ <i>Ikonographie der Klosterbibliotheken in Tschechien 1770-1790</i>	95
SZABOLCS SERFÖZŐ <i>Barocke Deckenmalereien in Klosterbibliotheken des Paulinerordens in Mitteleuropa</i>	109
ANNA JÁVOR <i>Bücher und Fresken</i> <i>Die künstlerische Ausstattung von Barockbibliotheken in Ungarn</i>	121
JÁNOS JERNYEI-KISS <i>Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild</i> <i>Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften im Festsaal des Lyzeums in Erlau</i>	145
DOINA HENDRE BÍRÓ <i>Le décor de la Bibliothèque et de l'Observatoire astronomique</i> <i>fondés par le comte Ignác Batthyány, évêque de Transylvanie, à la fin du XVIII^e siècle</i>	155



YANN SORDET	179
<i>D'un palais (1643) l'autre (1668). Les bibliothèques Mazarine(s) et leur décor</i>	
FIAMMETTA SABBA	225
<i>I saloni librari Borrominiani fra architettura e decoro</i>	
ANDREA DE PASQUALE	249
<i>L'histoire du livre dans le décor des bibliothèques d'Italie au XIX^e siècle</i>	
JEAN-MICHEL LENIAUD	265
<i>L'invention du programme d'une bibliothèque (1780-1930)</i>	
ALFREDO SERRAI	271
<i>I vasi o saloni librari</i>	
<i>Ermeneutica della iconografia bibliotecaria</i>	
<i>Index locorum et nominum</i>	283
<i>Les auteurs</i>	299
<i>Crédits photographiques</i>	303







*Bibliothèques
décors*

a été achevé d'imprimer à Debrecen
sur les presses de l'imprimerie Alföldi
le 7 octobre 2016





